НАРОДНА ТВОРЧІСТЬ ТА ЕТНОГРАФІЯ

ISSN 0130-6936

1991

1



Іван Марчук.
Польовий букет.
Полотно, олія.
Київ, 1979.
Фоторепродукція Володимира Пясецького.



Іван Марчук.
Літо.
Полотно, олія. 1979.
Фоторепродукція Володимира Пясецького.





Іван Марчук.
В дорозі.
Полотно, олія. 1990.
Фоторепродукція Валерія Хлібцевича.

ЖУРНАЛ ІНСТИТУТУ МИСТЕЦТВОЗНАВСТВА, ФОЛЬКЛОРУ ТА ЕТНОГРАФІЇ ім. М. Т. РИЛЬСЬКОГО АКАДЕМІЇ НАУК УРСР І МІНІСТЕРСТВА КУЛЬТУРИ УКРАЇНСЬКОЇ РСР

НАРОДНА ТВОРЧІСТЬ ТА ЕТНОГРАФІЯ

1 1991

СІЧЕНЬ — ЛЮТИЙ

(227)

Науково-популярний журнал

Рік заснування 1925

Виходить один раз на два місяці

КИЇВ
НАУКОВА ДУМКА

У ЖУРНАЛІ

Адреса редакції:

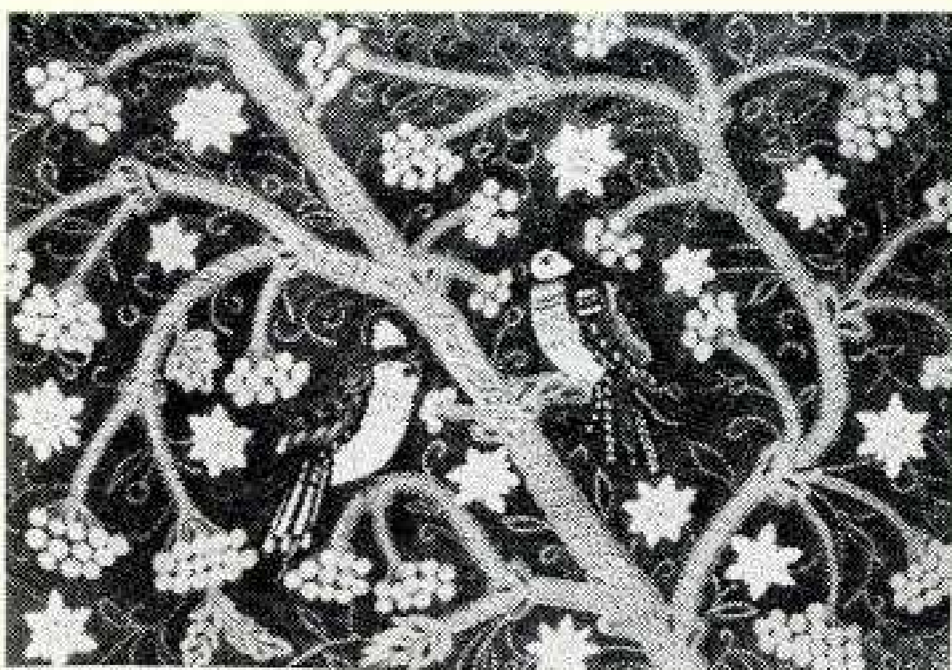
252001 МСП, Київ-1
вул. Кірова, 4
Телефон 228-58-73

Науковий редактор *О. Г. Костюк*
Редактори відділів *І. М. Власенко, В. Т. Скуратівський, Г. М. Тищенко, К. М. Шпак*
Художні редактори *М. І. Стратілат, В. П. Литвиненко*
Технічний редактор *Т. М. Шендерович*
Коректор *В. С. Гладка*

Здано до набору 10.12.90. Підп. до друку 21.01.91. Формат 70Х108 1/16. Папір друк. № 1. Вис. друк. Ум. друк. арк. 8,75. Ум. фарбо-відб. 11,55. Обл.-вид. арк. 9,55+вкл. 0,27=9,82. Тираж 6530 пр. Зам. 5-163. Ціна 1 крб. 80 к.

Київська друкарня наукової книги, 252030 Київ 30, вул. Леніна, 19.

«НАРОДНОЕ ТВОРЧЕСТВО И ЭТНОГРАФИЯ», № 1 (227), январь—февраль, 1991. Научно-популярный журнал Института искусствоведения, фольклора и этнографии им. М. Ф. Рыльского АН УССР и Министерства культуры Украинской ССР. Основан в 1925 г. Выходит 1 раз в 2 месяца. (На украинском языке). Главный редактор А. Г. Костюк. Киев, издательство «Наукова думка». Адрес редакции: 252001 Киев-1, ул. Кирова, 4. Типография научной книги, 252030 Киев 30, ул. Ленина, 19.



З ІСТОРІЇ НАУКИ, КУЛЬТУРИ ТА ПОБУТУ

ФОЛЬКЛОРНІ ПАРАЛЕЛІ ДО ВИШИВКИ СЕРЕДНЬОГО ПОДНІПРОВ'Я

Рушники на Україні здавна супроводить постійний епітет «чисті». Це означає не лише те, що вони мають зберігатись у чистоті та берегти у ній людину. Чисті рушники — це символи високих естетичних, етичних ідеалів. Видовжені прямокутники рушників за формою нагадують поля, дороги. Засіяні зерном орнаментів, вони певною мірою і є символами ланів та доріг: ними вітають гостей, дають на згадку, дівчата подають рушники старостам, готуючись у дорогу на нове життя, рушниками проводжають і в останній путь. А що за межами рідного дому треба берегтись, то набули рушники оберігальних функцій. Вони мали охороняти тіло й душу людини, здоров'я тварин, урожайність рослин. Як і іншим творам народного декоративно-прикладного мистецтва, властива рушникам також інформативна та комунікативна функції. В орнаментальних знаках можна вбачити своєрідну прамову, читати у вишиваних текстах оповіді про важливі події суспільного життя. Рушникові «книги», сполучення орнаментальних «букв азбуки» народної мудрості і краси прийшли до нас від сивої давнини.

Кожна жінка минулого (аж до початку нашого століття) володіла цим прекрасним мистецтвом, навчившись його від матері і передаючи дочкам. У далекі часи рушники не поділяли на святкові і буденні. Мистецтво було природною складовою частиною повсякденної дійсності. Не шукатимемо серед рушникових орнаментів «гарних» і «не дуже гарних», просто вони різні за обсягом змісту. Найбільше загадок криється у сюжетах рушникових композицій, а на них дуже багата Черкащина — складова частина великого етнографічного регіону Середнього Подніпров'я. Протягом двох останніх років ми зібрали колекцію зразків цього виду народного мистецтва. Вона складається з 130 творів, близько половини з яких тематичні. Виготовлені рушники у кінці минулого та у перші роки нашого століття, про що свідчать дати, вишиті на них, якість і стан полотна та заполочі.

Серед технік тематичних рушників переважає хрестик, у кольорі вони в основному червоно-чорні, червоні, трапляються вкраплення жовтого і синього кольорів та шиття коричневими і жовтими нитками. Останніми та «білим по білому» найчастіше шиті зображення, характерні для початкового геометричного орнаменту — ромби, кола, хрести, горизонтальні знаки землі, хвилясті лінії води, крапки сім'я, пагони рослин, «колеса» сонячних та громових знаків. Так чи інакше первісне мистецьке бачення навколишнього світу звучить у більшості творів, та чи не найбільш яскраво виявляється в рушниковому орнаменті, подібному закодованим інформаційним смугам горщиків-календарів з археологічних знахідок Київщини (іл. 1). Замальовки горщиків вміщені у відомій праці Б. О. Рибакова; аналіз таких орнаментів дав можливість вченому висловити думку про їх двотисячолітнє походження

і зв'язок з циклом календарних обрядів[1]. Усі горщики з календарними знаками знайдені в Середньому Подніпров'ї і поділяються на дві категорії: одні зображають всі 12 місяців року, інші ж — лише певні періоди. На лисянському рушниковому орнаменті співіснують сонячний ромб, косі лінії дощу, крапки сім'я і знак засіяного поля — аграрні символи весняно-літнього календарного періоду.

Подібні узори для власниць рушників є виразниками і носіями сутності естетичної, ритуальна ж ледве проглядає, виявляючи себе в інтуїтивному відчутті обрядового настрою: «Такого рушника на хрест не пов'яжеш», «такого на образа не чіпляють», «таким сватів не підпережеш», або й ще простіше — «цей сумний, невеселий, а оцей — веселий».

Знакове письмо рушника з с. Жаботина Кам'янського району, на перший погляд, «невеселе». Орнамент графічно чіткий, підкреслено геометризований, закладена інформація складна. Бачимо дивний стовп, що проростає з великого горщика з символічними знаками сім'я і дощу. На кінці стовпа знаходиться дім з рядами вікон, поруч горщики, з яких чи то проростають сухі галузки, чи йдуть випари. Дім та горщики охоплені дуже геометризованими могутніми колосками, під якими стоять безлисті дерева. Приглянувшись, побачимо ще й «розірвану» по кінцях рушника букву «Ж» (можливо, старослов'янське «живѣте»?).

Комбінація предметів, зображених на вишивці, змушує звернутись до археологічних та фольклорних відповідників, згідно яких виявляється їх побутове і ритуальне призначення. Дім — місце для проживання, а «домовина» — житло для покійних:

Ой коб же я знала, як буду вмирати,
То послала б милого явора рубати.
Да зрубав яворину, зробив домовину...[2]

Народні пісні часто використовують паралелізм: горить солома — вмирає людина:

Запалю я куль соломи, солома палає,
Біжи, біжи, козаченьку, дівчина вмирає[3].

У горщиках готували обрядові та буденні страви, їх використовували в минулому для зберігання праху покійних. Такі обряди стосуються ще часів зарубинецької культури (II ст. до н. е.— II, III ст. н. е.)[4]. Спалення дерев'яних гробниць — домовин і зберігання праху в горщиках відоме ще зі скіфських часів[5]. Обряд спалення воїнів Святослава — слов'ян з Середнього Подніпров'я описав візантійський історик X ст. Лев Диякон[6]. Знав про звичай і Нестор-літописець, що лишив описи тризн, поховальних вогнищ — «крад» і захоронення праху на стовпах у «судинах малих»[7]. З цих же документів відомо, що обрядовим паливом була солома, і що існували справжні стовпові некрополі, на яких відбувались ритуальні дії вшанування покійних. Жаботинський рушник мовою орнаменту і розповідає про «нав'і'дні» — дні мертвих. Він може мати функції оберега, пожертви предкам і бути культовою реалією поховальних і поминальних обрядів одночасно. Такі рушники могли пов'язувати на домовини, як це іноді робиться на Україні й у наші дні.

Стовпні домовини на іншому творі (с. Полудніївка Чигиринського району, іл. I) шиті «вниз головою», а над ними — чітке зображення

[1] *Рыбаков Б. А.* Язычество древней Руси.— М., 1987.— С. 166, 172—179, 191—192. стр. 1—11.
[2] Зап. С. Китова від В. П. Чудинович, 1889 р. н. в с. Сварицевичі, Дубровицького району Ровенської обл., 1967 р.
[3] Ігри та пісні.— К., 1963.— С. 235.
[4] *Авдусин Д. А.* Археология СССР.— М., 1977.— С. 201.
[5] *Вязьмитина М. І.* Сарматські кургани // Археологія УРСР.— К., 1972.— С. 192.
[6] Древности славян и Руси.— М., 1988.— С. 115.
[7] *Шахматов А. А.* Повесть временных лет.— СПб., 1916.— С. 13.



Фото 1.

споруди, схожої на казковий палац і на зображення української вертепної скриньки одночасно. Домовини і палац-вертеп поділені між собою лініями води й землі. Вишивана споруда, що символізує життя, ніби зливається з природою: із стін проростають оспівані в колядках та щедрівках дерева, на них співочі птахи, у відчинених дверях три хрестоподібні фігури — велика у центрі і дві менші по боках. Г. С. Маслова, розглядаючи подібні зображення у російській вишивці, визначає їх як тереми з Положницями — богинями життя [8]. На чигиринському рушнику у відчинених дверях стоять Положниці-хрести — переосмислене язичницько-християнське зображення. Двоєвір'ям можна пояснити і одночасне побутування на рушникові вертепу — символу Різдва, і стовпних домовин. Останні свідчать про народне бачення потойбічного життя саме під землею, а не на небі.

Язичницький світогляд відбивається також у широко розповсюдженому образі Дерева життя. Його ідіограму знали черкаські вишивальниці. О. С. Найден, досліджуючи народний розпис Уманщини, у

[8] *Маслова Г. С.* Орнамент русской народной вышивки как историко-этнографический источник.— М., 1978.— С. 115.



Фото 2.

пошуках зіставлень звертається до антропоморфних Древ російської вишивки, досліджених Г. С. Масловою [9]. У рушниковому ж орнаменті Черкащини, і тієї ж Уманщини, антропоморфних зображень дерева дуже багато. Ціла колекція їх є, зокрема, й у музеї народного мистецтва с. Тимошівки Маньківського району. Зустрічаються на Черкащині і дуже стилізовані орнаменти Древа, саме такі, як їх описує Б. О. Рибаков, аналізуючи княжі убори XI—XIII ст., археологічні золоті пам'ятки Дівич-гори с. Сахнівки на Росі. Звертаючись до паралелей з російської орнаментики, вчений описує «летоpoслі» — гілки нового літа, зображення крапок — знаків зерна біля коріння, вказує на замкнуті сфери верхівок Древ, що на думку вченого, символізують небо [10]. Окрім вказаних деталей, на рушниках Черкащини біля коріння знаходяться сферичні зображення, які, мабуть, можна пояснити лише як знаки землі. На рушниках вони шиті червоним кольором, біля «землі» поруч з нею, або й нижче зустрічаються крапки сім'я, звивисті кореневі знаки (с. Новоселиця).

[9] *Найден О. С.* Орнамент українського народного розпису.— К., 1989.— С. 72.
[10] *Рыбаков Б. А.* Язычество древней Руси.— С. 612.

У переважній більшості на черкаських Деревах одночасно зображуються листя, квіти і плоди. Плоди нагадують ягоди винограду чи вишні, листя найчастіше хмелеподібне, квіти ж нерідко схожі на лілеї-крини з київських прикрас — рясен X—XII ст. та діадеми середини XII ст. з с. Сахнівки на Черкащині [11]. Як і орнаменти колтів, рясен та блях діадеми, рушникові «крини» мають по два листочки-відростки, посеред яких готова розкритися брунька. На рушниках вона шита іншим стосовно відростків кольором, чим повторюється кольорова гама колтів та блях.

З колядок та щедрівок відомо, що найчастіше в образах Дерев життя народ бачив вербу, дуб чи явір. Ці дерева, як свідчать пісні, стояли посеред первісного моря, з них злетіли птахи, пірнули на дно, винесли піску й сотворили світ [12]. Як і дерева, птахи черкаських рушників фантастичні, у їх зображеннях читається та ж тотемістична символіка, що і у пташиних орнаментах давньогрецьких стел [13]. Словесні оповіді й рушникові орнаменти входять складовою частиною у загальнолюдську релігійно-міфологічну систему, відтворюють первісні уявлення про птахів, що раніше були людьми, птахів-деміургів, відповідників космічних явищ. На черкаських Світових деревах вони живуть на стовбурах, біля верхівок і коріння, тобто символізують душі покійних і земне буття, підземне життя і вознесіння на небо. Майже завжди рушникові птахи парні, виняток складають одноособові зображення над сферичними знаками неба (с. Худоліївка, Чигиринського району, іл. 6). У таких орнаментах птахи не пов'язані з Деревом і ніби споглядають його. Скоріше за все такі молитви викликані християнством, своєрідно відтворюють ідею триєдиного бога, у даному випадку — образ Святого Духа у вигляді голуба. На таку думку навштовхує назва рушників — «черницькі», тобто шиті черницями. Трапляються вони в місцевостях, де раніше були розташовані монастирі, зокрема у Чигиринському районі, де знаходились Мотронинський і Михайлівський монастирі. Рушникове мистецтво — свідчення відходів (промислових занять) черниць з метою поповнення храмових скарбниць. Як оповідають місцеві жінки, черниці пояснювали символіку дерев їх творення Богом, а птахів — «голубиним» походженням.

Традиційним рослинним орнаментом з чотирипелюстковими квітами відлунюється у черкаському полотні мистецтво фрескових зображень Софії Київської [14]. На думку Б. О. Рибакова, парність відповідала побажанням типу: «на всі сторони», «скрізь на землі», «з усіх боків», «з усіх сторін» [15]. Чотирипелюсткові і парні зображення птахів і тварин, спрямовані на закликання земного простору, часто зустрічаються на рушниках сіл Драбівського і Чорнобаївського районів. Особливо цікаві «човники» з парних квітів, що прикрашають вертикальні ряди рослин на їх згинах (с. Драбів, іл. 2). Зі спинок спарених птахів, між складених крил, проростають антропоморфної форми пагони. На таких орнаментах птахи настільки міцно переплились між собою, а рослини настільки подібні, що з'являється думка про своєрідну орнаментальну форму замовлянь, де вишивані «тексти» сповнені смислу — від птахів залежить благополуччя людей. Як і словесні, орнаментальні замовлення будуються на багаторазовому повторенні формул, стверджують високу ідею парності, покладеної в основу життя.

У квітні 1989 та січні 1990 рр. у с. Новоселиці Чигиринського району по вулиці, що веде до села Полуднiївки, нам вдалося знайти два рушники, щедро наповнені символічними знаками. Власниця останнього твору Антоніна Хомівна Калюжна (1917 р. н.) розповіла, що рушник шитий ще у 20-х роках її бабою, а таких вишивок у селі було бага-

[11] *Асеєв Ю. С.* Мистецтво Київської Русі.— К., 1989.— №№ 231, 232, 240.
[12] Колядки та щедрівки.— К., 1965.— С. 43—44.
[13] *Ильинская Л. С.* Легенды и археология.— М., 1987.— С. 145.
[14] *Кресальний М. Й.* Софіївський заповідник у Києві.— К., 1960.
[15] *Рыбаков Б. А.* Язычество древней Руси.— С. 628.



Фото 3.

то[16]. Для новоселицьких жінок найцікавішими в останньому рушникові виявились зображення качки, коників та «дива з коров'ячою головою». Птахів жінки називали воронами; створіння, що сидить на гілці знизу, викликало найбільше здивування, «бо то наче двоногий пес з хвостом-бубликом, а таких же не буває». 15 березня ц. р., перебуваючи в Москві, ми консультувались у Б. О. Рибакова з приводу орнаментики зібраних рушників. Вчений звернув увагу на фігуру внизу композицій новоселицьких рушників і підтвердив нашу думку про те, що в даному випадку це зображення Переплута, язичницького божества підземного світу. У переплетенні галузок папороті та коренів Б. О. Рибаков бачить бороду, вуса, пагони-волосся покровителя проростаючого зерна, рослинних пагонів. З іменем Переплута пов'язане ім'я Сімаргл (певно, від «сім'я, насіння»), міфічної істоти, що зображувалась у вигляді крилатого пса. На рушникові є й двоногий пес, охоронець посівів, божество зернової сили, достатку. Як вважає Б. О. Рибаков, Переплут і Сімаргл імена одного й того ж божества, «символу озброєного добра»,

[16] Сказане відповідає дійсності вже тому, що у червні ц. р. ми знайшли ще два рушники з відповідним орнаментом у сусідніх селах — Ведмедівці та Худяках.



Фото 4.

«посередника між небом і землею». Просто з часом ім'я Сімаргл було замінено на ім'я Переплут[17]. Та коли це дійсно так, чому ж вони відрізняються в рушниковому зображенні, більше того, різні знаки міфологічних істот подаються одночасно? Можливо, для народу Сімаргл і Переплут були не однозначними поняттями.

Божество підземного світу на рушниках підкреслено відділене від «дива з коров'ячою головою» лініями землі і води. Воно стоїть, здибившись на широко розставлених ногах, тулуб має форму трикутника, певно, символа жіночої плодоносної сили. Підкреслено реалістично вишиті роги й величезна голова, на якій рівна їй за розмірами качка, поруч — два маленьких, враховуючи закони народної «глибини» зображень, «далекі» два коники. Вся композиція оточена своєрідною рамою рослин з чотирипелюстковими квітами, трилистниками-тройзіллям, двома антропоморфними листочками вгорі і квітко-павуком знизу. Вже на перший погляд окремі деталі об'єднуються у образну картину, мають певний, вивірений народом логічний зв'язок, що перегукується з

[17] *Рыбаков Б. А.* Язычество древних славян.— М., 1981.— С. 435.

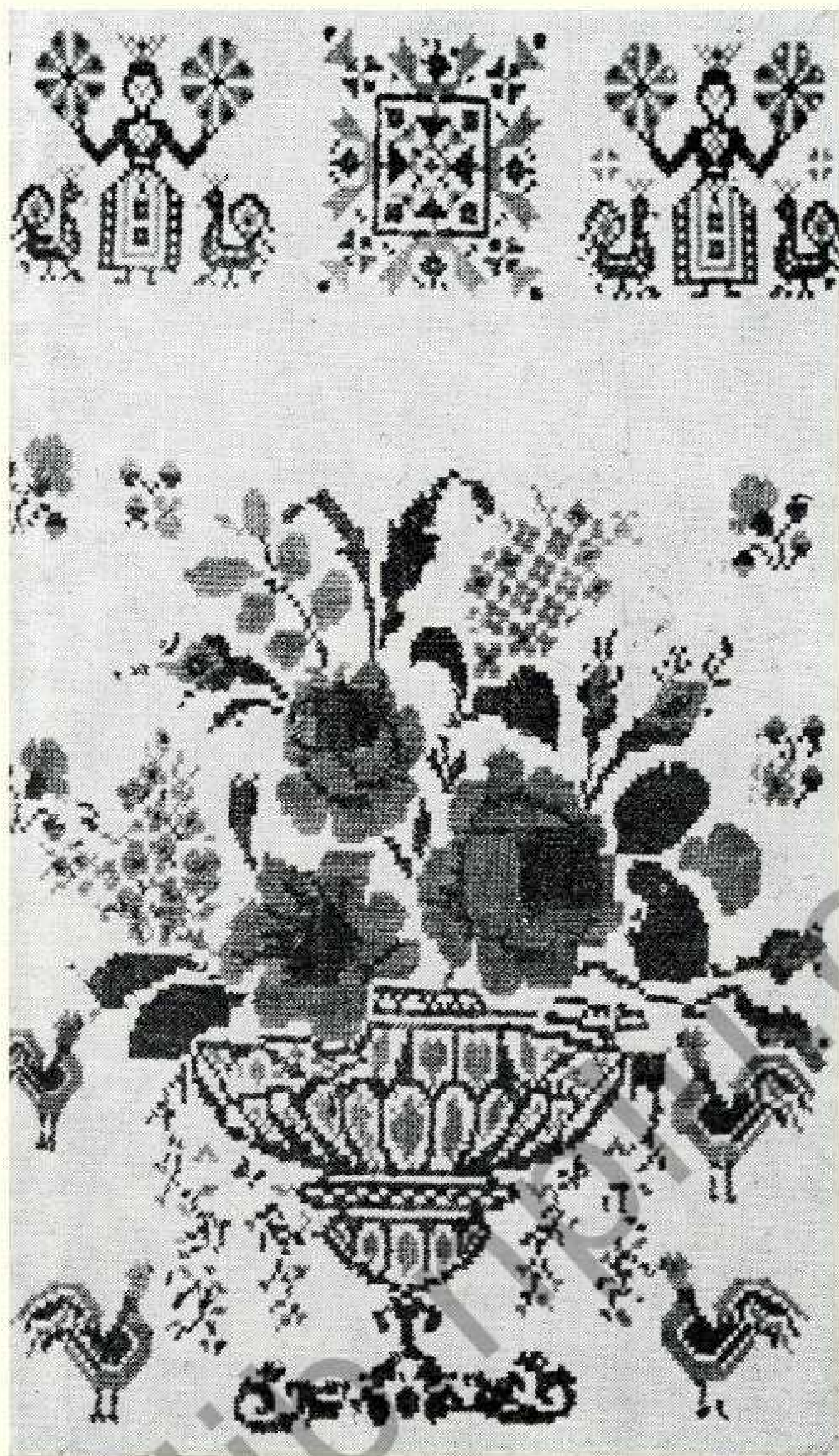


Фото 5.

міфологічним світобаченням фольклорних творів. Вже ж для розуміння сюжету необхідний диференційований підхід.

Фольклорна традиція язичницьких часів свідчить про культове ставлення до коней, яке збереглося в обрядах аграрного календаря, зооморфних масках, обрядовій поезії [18]. Вшанування тварини, безперечно, йде від важливої ролі, яка їй відводилася у господарській діяльності людини. Звідси й впевненість у надприродній силі, що впливала на плодючість нив. У «Ключах Марії» С. Єсенін детально зупиняється на зображенні тварин в народному орнаментальному мистецтві, а знаку коня надає особливо значного змісту, як символу устремління [19]. Цю ж думку стверджував О. Афанасьєв, який в образі коня вбачав символізацію природного руху — плин хмар, подих вітру, злам блискавиць [20]. Зміст подібних зображень у вишивці аналізує В. В. Стасов [21]. З обра-

[18] *Курочкін О. В.* Новорічні свята українців.— К., 1978.— С. 97—99.
[19] *Есенин С.* Собр. соч.— М., 1962.— Т. 5.— С. 32.
[20] *Афанасьев А. А.* Поэтические воззрения славян на природу.— М., 1866.— Т. 1.— С. 611.
[21] *Стасов В. В.* Собр. соч.— СПб., 1894. Т. II.— С. 573—574.

зом коня орнаментальний епос природно поєднує образи рогатих велетів — биків. Волос або Тур — астральне божество, що символізувалося зодіакальним сузір'ям Тельця; назва його існувала вже у IV тисячолітті до н. е.[22] Це сузір'я на Україні називають Волосожар. У фольклорі України, окрім назначного обрядового ряду типу «коровай», тварина з такою назвою оспівується переважно у пізніших ліричних піснях, обрядова ж культура звеличує биків, волів, турів.

Віл чи бик веснянок і колядок перш за все помічник хлібороба:

Віл бушує,
Весну чує.
Не бушуй, воле,
Поїдем в поле,
Поля орати,
Хліба пахати[23].

У цій пісні малюється цілком реалістична картина. Зате зі словом тур та ж ритуальна поезія, зокрема веснянки, відтворюють образ явно казкового плану, що нагадує грецького Мінотавра:

Наїхали тури-люди, матко наша,
Наїхали тури — люди, душко наша.
— Чого ж вони наїхали, дітки мої?
— Чого ж вони наїхали, душки мої?
— Чи підеш ти за турина, душко наша?..[24]

Останній твір явно сповнений міфологічним баченням плодоносної сили і могутності людино-турів — «яр-турів», «буй-турів», перевтілюючись у образи яких ще минулого століття «маланкувала» з ними молодь України[25]. Опис новорічної гри «в турицю», коли хлопець у масці бика ганявся за дівчатами, намагаючись їх проткнути прив'язаними до горщика справжніми рогами, відомий з праці С. В. Максимова[26]. Цікаво, що більшість пісень зимового «маланкового» циклу починається словами:

Ой учора ізвечора
Пасла Маланка два качура...[27]

Тобто, як і на рушникові, у словесному мистецтві поєднуються тур і качур. А одна з пісень подає гіперболізоване зображення качура:

Зійшов місяць ще й зоря ясна —
Наша Маланка качура пасла,
Заким його та й напасла,
Вечірня зоря згасла.
Заким його напоїла,
Сім пар чобіт загноїла,
Заким його та й загнала,
Сім пар чобіт витоптала.
Заким його зарубала,
Сімсот сокир виламала.
Заким його іззарила,
Сім фур дровець іспалила...[28]

У загадках крик качки подібний громам: «Крикнула вутка — далекая чутка: чути за сто гір, за сто річок, за сто пічок». Громоподібне й іржання коней:

Біг кінь білобокий
Через Дунай глибокий.
Як упав — заїржав:
Весь світ задрижав[29].

Качка з веснянок — володар тепла:

Ой, вилинь, вилинь, гоголю,
Винеси літо з собою...[30]

Згідно численних легенд, поширених на Україні і серед інших народів світу, саме качка вважається засновницею життя[31]. На Україні кач-

[22] *Знойко О. П.* Міфи Київської землі та події стародавні.— К., 1989.— С. 89.
[23] Ігри та пісні...— С. 156.
[24] Пісні Явдохи Зуїхи.— К., 1965.— С. 44.
[25] Колядки та щедрівки..— С. 31.
[26] *Максимов С. В.* Нечистая неведомая и крестная сила.— СПб., 1903.— С. 298.
[27] Колядки та щедрівки...— С. 586—596.
[28] Колядки та щедрівки...— С. 594.
[29] Загадки.— К., 1987.— С. 24.
[30] *Там же.*— С. 25.
[31] *Шахнович М. И.* Первобытная мифология и философия.— Л., 1971.— С. 134—140.

ка — гоголь з чорною голівкою зображена на золотих колтах, прикрасах київських княгинь XII—XIII ст.[32] На цих же колтах зображувались роги турів та достатньо реалістичні турячі голови.

Навіть стислий огляд матеріалів, що стосуються основних деталей сюжету новоселицьких рушників, свідчить про те, що маємо далеко не випадковий набір зображень. Всі сюжети орнаменту об'єднуються єдиною думкою, спрямованою на закликання весняного пробудження світу природи. Рушник з такими знаками міг виготовлятися як атрибут дохристиянських ігрищ на честь весни, ніс інформацію про вшанування божеств, від яких залежав її прихід.

Широко на рушниках Черкащини представлені спіралі, які разом з меандрами визначаються в числі першотворів прикладного мистецтва взагалі[33]. На придбаних нами рушниках меандри не включаються в сюжети, а використовуються переважно у вигляді широких декоративних смуг, шитих «білим по білому». Стосовно спіралей скажемо без великого перебільшення, що важко знайти орнамент, де б такий знак не використовувався у тій чи іншій формі. Спіралями закінчуються бруньки «кринів», вони закручуються в переплетеннях Переплутів, шиються як зміїні клубки, існують у вигляді знаків, схожих на латинську букву «S», мають антропоморфний вигляд. Характерний у цьому плані орнамент рушника з с. Головківки Чигиринського району (іл. 3). Переплут нашитий зверху композиції, стилізовані клубки змій та їх парні зображення знаходяться під символом підземного божества. З точки зору прадавніх вишивальниць, сусідство Переплута і змій цілком закономірне: змії живуть під землею, отже вони з оточення Переплута. Як від Переплута, охоронця посівів, залежить врожай, так і від змії також, бо з нею на землю приходив дощ. На орнаменті в обіймах зміїних спіралей бачимо пагони рослинок і ледь розквітлі, з слабкими листочками згорнуті схемки квіток. Форма пагонів точно відтворює відповідну деталь аграрної символіки золотих прикрас Києва XII—XIII ст.[34]

Важливим аргументом на користь думки про оберігальні функції «зміїних» сюжетів є орнамент на рушнику, придбаному в селі Новоселиці, Чигиринського району (іл. 4). Парне зображення змій, повернутих головами одна до одної, безпосередньо пов'язане з ідіограмами дощу у вигляді виразно окресленого ряду крапок, що повторюють силуети змій. Логічно сприймаються образи рослин, що проростають із зміїних кілець та парне зображення ембріонів. Букви «Е» і «Ж», на нашу думку, не схожі на ініціали. Тоді і зображення і початкові букви можна прочитати як ствердження «Є життя» (?). Рушникове письмо несе інформацію про основну функцію змії, якою, вважає Н. М. Велецька, є захист людини від стихійних лих, забезпечення здоров'я потомства[35]. «Зміїні» сюжети російської вишивки, досліджені Л. М. Русаковою, підтверджені висновками щодо їх зв'язку з пам'ятками мистецтва ще часів палеоліту і неоліту[36]. Не може не викликати здивування той факт, що як на пам'ятках вікового гончарства, на мисках з с. Головківки Чигиринського району, виготовлених у довоєнні часи, точніше, на дні мисок, лежать, згорнувшись спіралями, з розкритими пащами праслов'янські змії. Місцевий фольклор також зберігає шанобливе ставлення до змій. Воно неоднозначне: вужі — розумні й добрі, за легендами можуть бути навіть чоловіками вибраних жінок, турбуватись про них і гинути від рук невдячних родичів дружини. Такі легенди, казки й балади відомі, зокрема, й на Поліссі[37]. З іншого ж

[32] *Рыбаков Б. А.* Язычество древней Руси...— С. 597, 668.
[33] История эстетической мысли.— М., 1985.— Т. 1.— С. 46.
[34] *Асєєв Ю. С.* Мистецтво Київської Русі.— К., 1989.— №№ 231—232.
[35] *Велецкая Н. Н.* Языческая символика славянских архаических ритуалов.— М., 1978.— С. 35.
[36] *Русакова Л. М.* Традиционное изобразительное искусство русских крестьян Сибири.— Новосибирск, 1989.— С. 73.
[37] *Смирнов Ю. И.* Эпика Полесья // Славянский и балканский фольклор.— М., 1984.— С. 219.

боку, змії — гадюки, уособлення зла:

Ой у лузі кущ калини,
На калині дві гадини,
На калину сонце пече,
А з гадини ропа тече...[38]

Для рушникового орнаменту Черкащини характерне загалом позитивне ставлення до тваринки, зображення якої само по собі є оберегом, ще й помноженим на оберігальне значення полотна. Разом з тим шана не виключає страху перед істотою, від якої залежить благополуччя, врожай. У такому випадку «зміїні» сюжети шились як своєрідна пожертва зміям та іншим хліборобським божествам. На таку думку наводить орнаментальне побутування поряд з благодатним Переплутом інших небажаних міфологічних тварин, зокрема зайців (с. Суботів Чигиринського району, іл. 5). Численні вірування свідчать про негативне ставлення до цього образу: коли заєць перебігав дорогу — чекали нещастя, в зайцеві — смерть казкового Кощея та ін. Відомий цілий цикл веснянкових ігор, основним мотивом яких є прохання до зайця якнайшвидше піти від святкуючих:

Зайчику, білоданчику,
Поплинь, поплинь до Дунайчику...[39]

У більшості веснянок постійно підкреслюється, що заєць — білий, небажаний, як і всяка біла тварина — головна і таємнича особа звіриного царства. На ритуальних предметах Київської Русі поруч із зайцем завжди зображувалась чарка, священий напій якої мав умилостивити зловредну тваринку[40]. Білий заєць веснянок — своєрідна кольорова символізація небажаної, також білої пори року — зими, тим більше що вказана гра входить до ритуалів прощання із зимою. У річних обрядових іграх взагалі часто не лише оспівують, а й імітують рухи тваринки, зокрема у купальських гаданнях-скаканнях через «очиснівочек» під час русальних «розигр-розидр». Маленький рухливий шкідник завдавав немалої шкоди першим хліборобам, псуючи весняну рослинність, городину, коли обрядова культура зафіксувала цілий ряд оберегів від нього. Рушникова пам'ять розмістила зайця в безпосередній близькості від Переплута також як ритуальну інформацію про відвічне протистояння добра і зла, а над ними широко й вільно вишилось аж 19 танцюючих журавлів. Голівки деяких виглядають з трьох величезних квіток, схожих на стилізовані сонячні «колеса». За розмірами вони рівні парним колоскам, нашитим поруч з солярними знаками. Як свідчить народне мудрослів'я, журавлі дійсно були культовими птахами сонця. Їх приліт і відліт символізував інтенсивність сонячного тепла: «Журавлі прилетіли — тепло принесли», «Журавлі летять високо — до зими ще далеко», «Журавлі летять низько — зима вже близько», «Ранній приліт журавлів — на ранню весну»[41]. Б. О. Рибаков, розглядаючи парні зображення журавлів на браслетах і оправах ножів з київських скарбів, приходить до того висновку, що, очевидно, час літнього сонцестояння, який символізують два сонця, був календарною межею для наручнів із зображенням журавлів, що співвідносились з часом останніх журавлиних танків червня місяця[42]. На нашому рушникові журавлі не танцюють, а стоять, повернувшись головами у різні боки (на наручнях журавлі повернуті головами один до одного). Рушникове зображення розширює межі зображувальних магічних формул не лише тим, що «жаряві» — вогняні птахи пройшли шлюбний сезон, а й тим, що вони співіснують з трьома сонцями — «трисвітлим» сонцем, полуднем його світла, тобто повним колом його річного життя. Відліт журавлів збігається із згасанням сонячної активності, але й з багат-

[38] Зап. С. Китова від В. С. Півторадні (1917 р. н.) в м. Черкасах.
[39] Ігри та пісні...— С. 111.
[40] *Рыбаков Б. А.* Язычество древней Руси...— С. 334.
[41] Прислів'я та приказки.— К., 1989.— С. 380.
[42] *Рыбаков Б. А.* Язычество древней Руси...— С. 709—714.

ством нового врожаю, який також треба було закликати не лише словом і діями обрядів, а й зображеннями на рушниках.

Поруч з відомою квітковою стилізацією сонця на Черкащині є орнаменти з його первісною ідіограмою у вигляді кола [43]. Рушник має нетрадиційну синьо-червону кольорову гаму, незвичайний розхил трьох вертикальних стовпів, на які ніби нанизані тричі повторені однакові знаки, що відрізняються лише величиною. При першому погляді на орнамент виникає враження, що він шитий дитиною, яка ще не володіє відчуттям пропорцій. Та це спростовується таким же чудним не правильно шитим зображенням протилежного кінця рушника. Читаючи знаки орнаменту знизу вгору, пошлемося на деякі їх відповідники з археологічних матеріалів-ілюстрацій дослідження Б. О. Рибакова «Язычество древней Руси»:

1. Червоні знаки коріння з крапками сім'я на кінцях, вкриті синьою хвилею води. Замальовки таких же зображень з ритуальних київських браслетів XII—XIII ст. вміщено на стор. 698, рис. 130.

2. Два знаки землі — точні відповідники символів землі з композицій київських сережок (стор. 573, рис. 98, третій ряд, зліва направо 3-й знак).

3. Парні зображення спіралей (див. стор. 13—14 даної розвідки).

4. Гілочка з п'ятилистинками.

Справа наліво — три сонячних кола: сонце вранішне, полудневе, вечірнє. Виготовлені із золота три намистинки — підвіски до київських сережок, пише Рибаков, несли на собі орнаментику, пов'язану з ідеєю сонця, самі були його мініатюрними зображеннями в трьох фазах: три золотих кулі — три сонця, «трисвітле» сонце [44].

5. У центрі кожного сонячного кола — водяний зигзаг і крапки — символи засіяного поля (стор. 575, рис. 99, нижній ряд малюнків).

6. Полудневе сонце підсилене свастикою — знаком земного вогню (який часто зустрічається на дні мисок з с. Головківки Чигиринського району). Б. О. Рибаков подає ілюстрації горщиків зі свастиками з черкаської Сміли, що стосуються скіфських часів [45].

7. Над сонцями знаходяться бруньки «кринів» — символів весняного відродження природи, зображених на діадемі з Сахнівки (стор. 615, рис. 107). Крім того, брунька складається з семи видовжених маленьких овалів, що нагадують форму зерен хліба.

Таким чином, тут показані космічні і земні аграрно-обрядові символи. Крім Стовпів смерті у праслав'ян, виходить, існували Стовпи життя, на які наносились зображення, подібні орнаменту на описаному рушникові. Археологам відомі глиняні стовпи — жертовники, знайдені на городищах Черкащини [46]. Такі стовпи вкриті концентричними спіралями, колами, меандрами, біля них знайдені кістки тварин і обпалене зерно пшениці.

Серед тварин, квітів, рослин, дерев і птахів на черкаських рушниках вишивальниці зображують людей. Захоплені красою світу природи народні майстри створили орнаменти, на яких люди, чоловіки й жінки окремо, стоять, узявшись за руки (с. Головківка, Новоселиця Чигиринського району). Новоселицькі «чоловічки» мають ромбоподібні тулуби й хрестоподібні голови. Вони вишикувались у довгий ряд слідом за першим, який тримає в руці хрест. Для відтворення жіночих образів також використані прадавні елементи — ромб, прямокутник і трикутник: ромб — голова, прямокутник і трикутник — тулуби. Поставлені одна на одну геометричні фігури складають зображення що клішуються у вишиваний ряд. «Чоловічки» підкреслено статичні, позбавлені індивідуальних рис, привертає увагу лише одна, неодноразово підкреслена деталь — міцно з'єднані руки. Отже, це своєрідні символи-схеми

[43] З фондів музею народного мистецтва с. Тимошівки Маньківського району. Рушник знайдений у 1989 р. Корнієнком М. П.

[44] *Рыбаков Б. А.* Язычество древних славян...— С. 574.

[45] *Там же.*— С. 323.

[46] Археологія УРСР.— К., 1971.— Т. II.— С. 157; Археологія, 1966, XX.

людей взагалі, за допомогою яких вишивальниці оповідали про непересічні події в житті суспільства, підкреслювали позачасові, не обмежені якоюсь конкретною локалізацією цінності. Ритмічно повторюючись, орнаментальна деталь з'єднаних рук викликає певні асоціації: ритуальний хід «чоловіків», що йдуть за першим, який несе хрест, може символічно відтворювати християнську ідею єдності, жіночий ряд хочеться назвати обрядовим хороводом.

Часом у зображеннях жінок підкреслено гіперболізовано шиються окремі частини тіла, і саме такі деталі часом сприяють виявленню сутності сюжетів. Так, широко розставлені, перебільшено довгі ноги антропоморфних створінь нагадують пологи Праматері (фрагмент рушника з с. Ведмедівки Чигиринського району).

Відносно двофігурної композиції з жінками, що тримають у позах Оранти соляні знаки (с. Тимошівка Маньківського району), то у відомій розмові Б. О. Рибаков, застерігши від брокарівського впливу, називав жінок богинями Весни. Дійсно, про ранок життя нагадують підкреслені зображення вранішнього «будисвіту» — півня, віщої птиці всіх слов'ян. Повернуті голівками до жінок і величезного, повного квітів «вазону», півні ніби сповіщають про кінець зими. У піднятих руках богині тримають саме сонце. Така гіпербола має земне обрядове походження. Як відомо, співаючи веснянок, дівчата часто вилазили на дерева, ближче до сонця і закликали прихід тепла, ритмічно повторюючи вигук «гу-у-у!». Милозвучним ауканням назвав такі вигуки О. І. Дей [47]. Поширеним ритуальним рухом у веснянках було й піднімання рук, «записане» у орнаменті. Ім'я весняної богині — Лада, адже саме так звучать веснянкові рефрени:

А ми просо сіяли, сіяли,
Ой Див, Ладо сіяли, сіяли.[48]

Художня мова орнаментів така ж багата, як і мова народної поетичної творчості. На рушникових узорах, як і на творах фольклору, лежать нашарування різних епох і «читати» словесні й орнаментальні твори однаково нелегко. На черкаських рушниках ще багато сюжетів потребують окремої розмови. Загадки складають вишивані «кентаври» — людино-риби, людино-змії, зображення комах, вишивані окремі частини тіла людей, тварин, риб, незвичні рослинні орнаменти тощо. Аналізуючи орнаменти російської вишивки, Б. О. Рибаков висловив думку про сувору календарну обмеженість використання рушників у 3—4 святкових подіях [49]. Як бачимо, черкаські рушники розширюють ареал їх обрядового життя, несуть інформацію необрядового характеру, відтворюють відомі фольклору образи, дублюють орнаменти архітектури, археологічних скарбів, прикрас Київської Русі, оздоб народного іконопису. Дослідження багатотисячної народної колекції рушників Черкащини дасть і нові дані.

Відомий народознавець О. М. Афанасьєв ще минулого століття попереджав: «Щоб позбавити природу її живого одухотвореного характеру, щоб у швидко плинучих хмарах бачити одні туманні випари, а у меткій блискавиці — електричні іскри, потрібне насильство розуму над самим собою, необхідна звичка до рефлексії, а, виходить, до певної міри штучної освіти» [50]. Ця «штучна освіта» певною мірою торкнулась і поглядів на рушники, у вишиванні яких ми привчались найперше бачити «золоті руки» їх творців, захоплюватись техніками шиття, тобто теж роботою, забуваючи про золоті голови і душі народу, його розум, тисячолітній інтелект.

СВІТЛАНА КИТОВА

Черкаси

[47] Ігри та пісні.— С. 22.
[48] *Там же*.— С. 22.
[49] *Рыбаков Б. А.* Язычество древних славян...— С. 526.
[50] *Афанасьев А. Н.* Живая вода и вещее слово.— М., 1988.— С. 98.

УКРАЇНСЬКИЙ ХУДОЖНЬО-АРХІТЕКТУРНИЙ ВІДДІЛ ХАРКІВСЬКОГО ЛІТЕРАТУРНО-ХУДОЖНЬОГО ГУРТКА

З другої половини XIX ст. Харків стає осередком культурного життя України, досягаючи інтенсивного розвитку на початку нашого століття. Помітно зростає інтерес до музейної роботи, художня критика зароджується завдяки пересувним виставкам передвижників та діяльності місцевих художніх товариств.

Поряд з такими художніми об'єднаннями, як Гурток місцевих художників (1900—1908), Товариство харківських художників (1906—1916), Кільце (1911—1913), в 1912 році був створений Літературно-художній гурток. Він об'єднав розрізнені мистецькі сили. Його членами були харків'яни та іногородні діячі культури. Це сприяло зміцненню творчих зв'язків з іншими містами. Гурток мав статут, видавав книжки, журнал, газету. Його метою було утворення артистичного клубу, де проводилися б вечори відпочинку, ставилися спектаклі, читалися лекції з різних питань мистецтва і літератури. Кожного четверга — обговорення книги відомих письменників, організовувалися вечори поезії за участю місцевих і столичних літераторів, на одному з яких (1914 р.) відбулася зустріч з Д. Бурлюком, В. Маяковським та І. Северяниным, в 1916 р. з Бальмонтом. Однією з форм роботи гуртка була популяризація мистецтва через лекції. Активним його членом був відомий мистецтвознавець, професор Харківського університету Ф. Шміт (1887—1941). Його приїзд у Харків восени 1912 року збігся з утворенням гуртка, в якому вчений, починаючи з 1913 року, організував читання короткого курсу історії мистецтва.

Слід зазначити, що в Харкові популяризація образотворчого мистецтва відзначалася високим рівнем. Ще на початку століття художній критик М. Павловський, який розглянув художньо-освітні можливості Харкова, підкреслив необхідність систематичних публічних лекцій, але вони були випадковими. Заповнити ці прогалини належало Ф. Шміту. Публічні лекції вченого одразу ж завойовали визнання. Їхня тематика була різноманітна і охоплювала широке коло явищ у мистецтві різних періодів. Вчений до приїзду в Харків досліджував візантійське мистецтво. Інші ж проблеми, зокрема розвиток сучасного мистецтва, були йому менш знайомі. Але підвищений інтерес освіченої публіки до багатьох явищ культури змусили вченого звернутися до теоретичних питань мистецтва та його сучасних проблем. Уже перша його лекція в літературно-художньому гуртку свідчила про певні зміни в суто класичній орієнтації, що «рух від минулого до майбутнього» [1] у висвітленні розвитку історії мистецтва. В цьому переконують її тези, надруковані в газеті «Утро»: «Зростання загального інтересу до мистецтва, протилежні напрямки у сучасному мистецтві. Непідготовленість і критики, і публіки, і самих художників.

Наука в мистецтві. Що таке мистецтво? Визнання Толстого і його критика. Емпіричне визначення мистецтва. Мистецтво смаку, мистецтво волі, мистецтво думки, мистецтво почуттів. Психологія архітектурної творчості» [2].

Подібні лекції розкривали перед слухачами походження тих процесів, що відбувалися в мистецтві, виникнення нових форм. У всіх згаданих тезах поставлені питання вимагали вивчення, потрібно було дати оцінку всьому, що відбувалося, переконати слухачів в його висновки. І це вдавалося Ф. Шміту. Його лекції відзначалися нестандартністю викладу, переконливістю підсумків, зроблених завдяки тому, що головним принципом вченого було «наукове, строго об'єктивне ставлення до

[1] *Прокофьев В. Н.* Федор Иванович Шмит (1877—1941) и его теория прогрессивного циклического развития искусства // Сов. искусствознание '80, вып. 2.— М., 1981.— С. 259.

[2] Курс истории искусств // Утро.— 1913, 8 декабря.

всіх видів мистецтва»[3]. Такої високої оцінки була удостоєна лекція Ф. Шміта «Про кубізм і футуризм», що виявила його інтерес до нових напрямків у мистецтві, в появі яких він вбачав історичну закономірність.

Одним з провідних у Літературно-художньому гуртку був Український художньо-архітектурний відділ, який організували художники і архітектори — член правління гуртка М. Уваров, живописець М. Берков, архітектор М. Жуков, скульптор С. Голобородько. Головною фігурою у відділі став С. Васильківський. До відділу сходили українські діячі культури, які прагнули поширення української мови, національного мистецтва, культури взагалі. На початку XX ст. національний рух на Україні набрав великого розмаху. В Харкові відбувається XII Археологічний з'їзд, присвячений в основному проблемі збирання, збереження та вивчення пам'ятників української культури. В цьому процесі активну роль відіграло Харківське історико-філологічне товариство і зокрема професор М. Сумцов, який перший розпочав читання лекцій в університеті українською мовою, художник С. Васильківський, який зібрав колекцію старовинних українських вишивок і українського орнаменту[4], М. Самокиш, що підтримував погляди С. Васильківського і був пристрасним збирачем народного мистецтва. Етнографічна виставка XII Археологічного з'їзду в Харкові (1902) сприяла організації Церковно-археологічного музею[5], з унікальними пам'ятками українського мистецтва (1913).

Всі ці події відбувалися на тлі переслідувань царизмом українських об'єднань. У Харкові генерал-губернатор заборонив українським діячам організувати своє товариство. Тому художники і архітектори «змушені були легалізувати себе як відділ Літературно-художнього гуртка»[6]. До речі він не був єдиним. У місті існувало з 1912 по 1918 рік Українське літературно-художньо-етнографічне товариство імені Г. Квітки-Основ'яненка, утворене з ініціативи К. Бич-Лубенського та М. Сумцова[7]. Діяльність цих товариств була спрямована на дослідження та виявлення історичного минулого України в різних аспектах.

На початку століття однією з актуальних стала проблема національного стилю у мистецтві й архітектурі. Щодо українського стилю в архітектурі, висловлювались різні судження — одні його заперечували, інші вказували на його залежність від світових, особливо західноєвропейських стилів, зокрема барокко. Українські ж митці стверджували існування оригінального стилю, його самобутність і зв'язок з українським барокко та романтизмом. Його утвердження в архітектурі найяскравіше виявилося в Харківському цивільному зодчестві — в будівлі художнього училища (нині художньо-промислового інституту), власного будинку Бойка (архітектор М. Жуков) та Земського будинку в Полтаві (архітектор В. Кричевський) тощо[8].

[3] *Эс.* Лекция проф. Ф. И. Шмита. О кубизме, футуризме и проч. // Последние новости сезона.— 1913.— 15—23 дек.

[4] Доля їхня сумна. Колекція довгий час знаходилася в Будинку народної творчості, де не дбайливо зберігалася, тому виявилася в пошкодженому стані. В 1987 році її залишки передані до фондів Харківського художнього музею.

[5] Будинок, що був спеціально збудований для музею, зберігся (вул. Червонопрапорна, колишня Каплунівська, 6), але його, на жаль, весь час займають різні науководослідні (технічні) установи, нині — радіо-астрономічний інститут.
В 20—30-ї роки у приміщенні музею знаходилася Спілка письменників (Будинок Блакитного). Але настав час, коли треба відродити цей будинок за його призначенням, тобто, відкрити музей давнього і народного мистецтва, тим більше, що Художній перебуває в жахливих умовах.

[6] *Таранушенко С.* Чесне служіння народові. До 85-річчя народження О. Л. Кульчицької // Вільна Україна.— 1962.— 15 верес. В ті роки заборонялося вживати слово «український», про що свідчить такий факт, занатований критиком І. Зихом: на афіші 3-ї виставки Художньо-архітектурного відділу С. Васильківський старанно заклеював жовтим папером слово «український». (*Зих И.* О выставке украинского архитектурно-художественного отдела Х. Л.— Х. К. // Утро.— 1914.— 14 марта).

[7] С. Васильківський брав участь в оформленні спектаклів театру цього товариства.

[8] Див.: *Чепелик В. В.* Харківський осередок творців народного стилю в архітектурі // Нар. творчість та етнографія.— 1988.— № 5.— С. 13—21.

Метою Українського художньо-архітектурного відділу була пропаганда історії і сучасного становища українського мистецтва та архітектури завдяки художнім виставкам, лекціям, виданню книг. За період з 1913 по 1917 роки було організовано п'ять виставок. Значення їх важко переоцінити. Вони сприяли підвищенню інтересу публіки до українського мистецтва та архітектури. Однак їх рівень був різним і це з достатньою повнотою відображено як у пресі, так і в збережених архівних матеріалах. Перша виставка Українського відділу, що відкрилася 25 січня 1913 року, була помітною подією в художньому житті міста. В ній взяли участь не тільки українські художники і архітектори Харкова, але й дослідники українського мистецтва з інших міст [9].

Виставка складалася з двох частин: фото пам'яток давньої архітектури і живопису та творів сучасних архітекторів і художників. У першому були представлені фотоколекції М. Макаренка, В. Машукова (знімки з кам'яної та дерев'яної архітектури Лівобережжя, включаючи Київ, Чернігів, Новгород-Сіверський), а також церковне гаптування, іконостаси, хрести з старих козацьких цвинтарів. В експозиції зайняла гідне місце фотоколекція з архітектури Галичини і Поділля, що належала відомому досліднику української старовини, завідуючому етнографічним відділом музею Олександра III, проф. Ф. Волкову. Крім того, в відділі експонувалися старовинні вишивки з колекції С. Васильківського. Йому також належали, виконані в живописі, українські орнаменти, в яких виявився тонкий смак художника і розуміння цінності народного мистецтва. Відносно орнаментів, виконаних М. Самокишем, то вони сприймались критикою як «слаба стилізація, місцями занадто надумана» [10].

У другому відділі виставки експонувалися твори сучасних художників і архітекторів, де вперше широко були представлені проекти конкретних споруд, живопис і графіка. Проекти архітекторів С. Тимошенко, Л. Хайновського, Д. Дяченка, В. Машукова, В. Коробцова, В. Троценка, О. Литвиненка, К. Жукова дали глядачам можливість переконатися, як зодчі розуміли традиції українського стилю, які особливості їх приваблювали, як вони творчо їх використовували у контексті сучасних матеріалів та інженерних вимог. З 123 проектів кращими були визнані роботи С. Тимошенка, К. Жукова і П. Фетисова. Роботи С. Тимошенка були особливо виділені, бо в них, на думку критика, простежувалася найтонша градація стильових шукань від сильної модернізації до глибокого розуміння традицій українського стилю, з яскраво вираженими рисами народного дерев'яного зодчества [11]. І хоча в творчості сучасних художників відзначалася «відсутність тієї цільності, властивої переважно українському зодчеству» [12], воно свідчило про непідробний інтерес сучасників до українського стилю в архітектурі, використання його традицій в тогочасному будівництві. Життєздатність стилю і його розвиток привернули увагу не тільки фахівців. Відбулися й організаційні зміни. Так, в Інституті цивільних інженерів був створений відділ української архітектури.

Ще один цікавий штрих, характерний для першої виставки: експозиція містила предмети побуту — меблі, кераміку, вишивки, що мали досить виражений український характер. Це надало інтер'єрам виставки затишку і розкрило невичерпні джерела для використання традицій народного мистецтва.

Популяризація українського мистецтва, його стильових особливостей, не обмежилися виставкою. Архітектори-експоненти виступали з публічними лекціями. Так, 27 лютого 1913 року в Літературно-худож-

[9] Див.: Каталог 1-й выставки украинского зодчества.— Харьков, 1913.

[10] *В. Т. (Третьяков — А. П.)* 1-я выставка украинского зодчества // Южный край.— 1913.— 27 янв.

[11] Див.: *Авар.* Первая выставка украинского зодчества // Южный край.— 1913.— 2 февр.

[12] *Саввин Н.* 1-я выставка украинского зодчества // Утро.— 1913.— 6 февр.

ньому гуртку була прочитана М. Жуковим лекція «Про українське зодчество».

Друга виставка УХАВ була відкрита в березні-квітні 1914 року в приміщенні Художньо-промислового музею. Поряд з відділами архітектури (фото, проекти) і живопису, вона включала декілька скульптурних робіт. У розділі архітектури експонувалися нові фото давньої української архітектури із зібрань інженера В. Леонтовича, мистецтвознавця С. Таранушенка, Музею красних мистецтв Харківського університету і П. Старицького. Сучасну цивільну українську архітектуру представляли М. Жуков, А. Линник і С. Тимошенко. У виставці взяв участь архітектор з Праги Ян Котер. Це свідчило про міжнаціональні зв'язки.

В розділі живопису поряд з творами живопису експонувалися і роботи архітекторів — М. Далькевича, Д. Дяченка, В. Леонтовича та інших. Серед відомих художніх імен з'явилися й нові, зокрема графіка О. Кульчицької з Галичини, родом з м. Перемишля. Її участь, як згадував С. Таранушенко [13], розцінювалася як символ єднання українського народу, розділеного на довгі десятиліття. В цей період стосунки між Росією і Австро-Угорщиною, під владою якої знаходилася Галичина, були більш ніж складні і тому факт участі О. Кульчицької був особливо знаменним. Художниця представила двадцять акварелей, що відображали краєвиди Гуцульщини, чотири офорти і п'ять дереворитів. Її естампи (побутові композиції, портрети, краєвиди), виконані на високому технічному рівні, були для харків'ян відкриттям. Адже на виставках глядачі Харкова до того не мали можливості познайомитися з світом ідей та образів західноукраїнських майстрів. Зважаючи на відсутність на Україні, зокрема у Харкові, на той час художників-граверів, її твори в техніці офорту та деревориту сприймалися «новим словом», відкривали нову галузь, збагачували українське мистецтво [14].

З харківських живописців найповніше був представлений С. Васильківський. Його твори, присвячені пам'ятникам української дерев'яної архітектури та рідній природі, вражали наповненістю світла й повітря. Але не обійшлося без критичних зауважень, у яких стверджувалася деяка нежиттєвість у передачі води і повітря [15] при блискучому вмінні відчути український степ. Мотиви харківської природи («Ріка Донець»), місцеві пам'ятники («Харківський покровський монастир») розкрили декоративне обдарування М. Ткаченка, який вперше взяв участь у виставці в Харкові після повернення з Парижу. Серією українських орнаментів і двома картинами дещо етюдного звучання («Біля цегляного заводу» і «Трубач») був представлений М. Самокиш, трьома краєвидами — М. Беркос, трьома з шести творів на українську історичну тему («Через пороги на Січ», «Лоцман Грицько» та «Гульвіса Красунь») — С. Чупруненко [16].

Деякі твори були позбавлені української колористики, що викликало зауваження з боку критики. Дві роботи («Вернісаж» і «Ярмарок мистецтв XIX ст.») петербурзького художника П. Щербова взагалі випадали з експозиції за характером жанру.

Цікавими були три проекти пам'ятника композитору М. Лисенку, що отримали премію на конкурсі в Києві — П. Соколова (архітектора), С. Тимошенка (цивільного інженера) та В. Троценко. Ідея створення пам'ятника М. Лисенку належала діячам Літературно-Художнього гуртка. Підтримана громадкістю і міською думою Харкова, вона не

[13] Див.: *Таранушенко С.* Чесне служіння народові. До 85-річчя з дня народження О. Л. Кульчицької // Вільна Україна.— 1962.— 15 верес.

[14] Див. *Таранушенко С.* Чесне служіння народові. До 85-річчя з дня народження О. Л. Кульчицької // Вільна Україна.— 1962.— 15 верес.

[15] Див.: *Губер С.* На выставке лит.-худож. кружка // Утро.— 1914.— 9 марта.

[16] Див.: Чупруненко Степан Федорович (1870 — після 1930 р.). (Про нього див.: *Росляков С., Хлопінський М.* Обдарований митець // Образотворче мистецтво.— 1986.— № 6.— С. 19—21). На жаль, автори статті не знайомі з його творами, які експонувалися на 2-й виставці УХАВ, а також не знають про участь художника в інших. Його твори значні й потребують детальнішого аналізу.

була реалізована за браком коштів. Із скульптурних творів були представлені ескіз та чотири фрагменти проекту пам'ятника Т. Шевченку для Києва, проект пам'ятника поетові для міста «Е» (можливо, для Харкова) скульптора Г. Рихи [17].

На жаль, друга виставка не мала достатньо професійного висвітлення в пресі. Цей недолік був надолужений відносно третьої виставки, що проходила 1915 року. З погляду структур вона наближалася до першої виставки: більшою мірою присвячена дерев'яному та кам'яному зодчеству, зокрема Волині, Чернігівщині та Слобідській Україні на базі власних фотоколекцій В. Леонтовича і П. Савицького. Архітектурні мотиви були центральними в живописному розділі. В їх оцінці критика вперше виходила з позицій художності, звертаючи увагу на слабкі техніку виконання і стилістику. Більшість творів були написані олією, «ваговажкість» якої, на думку критика, не завжди могла передати особливості архітектурного образу, гармонію будівлі з оточуючою природою. Тільки завдяки вмілому розкриттю образу можна передати «ступінь художньої цінності» архітектурного пам'ятника, привернути до нього увагу [18]. Автор оглядової статті М. Саввін ратує за застосування різноманітних технік — туш, перо, олівець, легке підфарбування аквареллю. Якраз цими техніками користувалися на той час японські майстри, а також і вітчизняні — М. Добужинський, Г. Лукомський, О. Новаківський.

Кращими щодо колористики критика визнала твори М. Ткаченка («Під час відливу. Бретань», «Ясний день»), К. Первухіна («Лагуни»), М. Самокиша («Табун у дії» та ін.). Більшість робіт цих художників виконані в техніці акварелі і рисунка пером. На виставці домінували мотиви української природи. Але не кожний з художників зумів яскраво передати її красу. Так, навіть твори С. Васильківського («Типи українських церков» і «Церкви у Галичині», ряд картин на тему з життя українців) відзначалися сухістю. А роботи М. Беркоса взагалі були визнані слабкими.

На IV виставці (1916 р.) експозиція мала традиційний характер: охоплювала три види мистецтва — живопис, зодчество і скульптуру. Деяку різноманітність в експозицію внесла колекція фото П. Савицького. Вона ілюструвала поряд з дерев'яним і кам'яним зодчеством церковну різьбу і скульптуру, іконопис і художній метал Чернігівщини XVII—XVIII ст., що дало цілісне уявлення про стильові особливості української бароккової школи. Крім фото, експонувалися проекти ряду сучасних храмових і цивільних споруд (наприклад, проект дев'ятикупольного храму в українському стилі Д. Дяченка, цивільного інженера з Лубен).

Увагу критиків привернув розділ живопису. Поряд із звичними іменами М. Беркоса, С. Васильківського, М. Самокиша, В. Фавра [19], М. Уварова та інших місцевих художників у виставці брали участь В. Зарубін [20] (1866—1928) та І. Похитонов. З дев'яти творів В. Зарубіна критикою оцінено позитивно п'ять: «Хатка», «Прачка», «Золота осінь», «До ранньої обідні» (акварель) і «На річці Буг» (олія). А робота «Полювання на перепілок» І. Похитонова своєю виразністю і життєвістю викликала таке захоплення рецензента, що він порівнював з М. Гоголем. Творчість І. Похитонова була в Харкові досі невідома. До того ж, його єдина робота на виставці не могла дати уявлення про манеру живопису митця взагалі. Тому про І. Похитонова, як і про маловідомих художників, які взяли участь, подано було біографічну довідку.

[17] Див.: *Півненко А. С.* З історії спорудження пам'ятника Т. Г. Шевченка в Харкові // Нар. творчість та етнографія.— 1989.— № 2.

[18] Див.: *Саввин Н.* 3-я выставка украинского художественно-архитектурного отделения Х. Л. Х. К. // Утро.— 1915.— 19 февр.

[19] Фавр Володимир Георгієвич (1852—1922), доктор медицини, займався вивченням питання про поширення малярії. Він був членом Гуртка (1900), а потім Товариства харківських художників.

[20] *Зарубін В. І.* (1866—1928) — харків'янин, академік живопису з 1909 року.

IV виставка зацікавила першим виступом на ній з двадцятьма дев'ятьма творами у різних техніках талановитого українського пейзажиста П. Левченка. Його творчість буде гідно оцінена лише на посмертній виставці в 1918 році, бо за життя він був мало відомий. І все ж участь у IV виставці принесла визнання П. Левченку як блискучому колористу, показала його вміння чудово передавати настрій природи.

Не менш значимою стала посмертна виставка з 42 робіт М. Ткаченка, що була повністю включена до експозиції. Вона дала можливість ще раз переконатися в своєрідності цього художника-пейзажиста, з живописом якого в Харкові були мало знайомі, бо він постійно перебував за кордоном.

У виставці брав участь польський художник Мар'ян Пурке [21]. Більшість його картин («Обкопування буряків», «Навесні», «Індюки») написані в соковитих тонах і відображали селянський побут. У деяких роботах він передав тривожний час першої світової війни («На розвідках»). Відсутність воєнної тематики в живопису (за винятком картин М. Пурке) віталася критиками, які бажали відвернутися від тривожних буднів [22].

Знову випадковим щодо стилю і жанру виглядав петербурзький художник-карикатурист П. Щербов. Його одинадцять карикатур, де фігурували образи деяких місцевих художників, відзначалися великою майстерністю виконання і вдалим розкриттям характерних рис портретованих. Але його роботи слабо пов'язувались з поетичним настроєм української виставки.

Участь таких відомих художників, як С. Васильківський, П. Левченко, М. Ткаченко, І. Похитонов, В. Зарубін та інші, надала ваги й значимості виставці.

П'ята виставка, що відкрилася в 1917 році, мала в цілому деякий еклектичний характер. У розділі архітектури, поряд з сучасними проектами цивільних і культових споруд (Д. Дяченко, К. Жуков, С. Тимошенко, В. Троценко та ін.), фотоколекцією пам'ятників архітектури, іконопису, іконостасів, різьби (В. Леонтович і С. Таранушенко), живописом (С. Васильківський) і малюнками (П. Фетисов) пам'ятників української архітектури були представлені фотоколекції з археологічних розкопок в Уманському повіті Київської губернії, проекти (фасади і перспективи) і фотознімки цивільних споруд у містах Чехо-Словаччини празького професора Ана Котера [23].

Але критика приділила увагу тільки живопису, зокрема сонячним пейзажам С. Васильківського. Відзначалося, що в його останніх роботах звучав «переможний гімн тихій красі степів і заводей Полтавщини» [24], що він був втіленням мистецтва всієї України. На виставці експонувалися пастелі В. Зарубіна — «витончені дрібнички-мініатюри для затишного куточка барської вітальні» [25]. Виділялися «яскравою плямою» роботи А. Козлова — чи не «єдиного революціонера на виставці.., який шукав нових слів» [26]. Серед них кращою критик вважав картину «Біженці». Виконана в синій гамі, вона нагадувала критику симфонію «відчаю і туги», а кольором — вираз «жаху перед життям» [27]. Поряд

[21] В каталог IV виставки його твори не ввійшли, бо художник приїхав до Харкова після складання каталогу.

[22] Див.: *С. К.— в.* Выставка украинского архитектурно-строительного отдела Харьковского литературно-художественного кружка // Южный край.— 1916.— 24 февр.

[23] Див.: Каталог 5-й выставки украинского художественно-архитектурного отдела Харьковского литературно-художественного кружка. Живопись, зодчество, скульптура. Харьков, 1917 год.— Харьков, 1917.

[24] *П.* Выставка украинского художественно-архитектурного отдела Харьковского литературно-художественного кружка // Русская жизнь.— 1917.— 12 февр.

[25] *Там же.*

[26] Козлов А. Б. приїхав до Харкова в 1915 році. Був експонентом осінніх «Салонів» у Парижі, «Міра мистецтва», Московського товариства художників, виставок у Києві, Одесі. Член літературно-художнього гуртка. Мав у Харкові художню студію /*П.* Выставка украинского художественно-архитектурного отдела Харьковского литературно-художественного кружка // Русская жизнь.— 1917.— 12 февр.

[27] *Там же.*

з такими емоційними творами можна було побачити «сухі повідомлення з театру війни від штабу діючої армії» М. Самокиша. Майстерне виконання коней і деяка сухість у трактуванні художником людей були дещо іронічно відзначені критикою: «Красиві коні, мертві люди — вмирають від пензля художника ще раніше, ніж поранить їх куля»[28].

Осторонь стояв П. Щербов, який знову взяв участь у виставці своїми карикатурами на міщанство. Сусідство в експозиції робіт, що ілюстрували різні епохи, викликало справедливе зауваження критика про відсутність «ідейної єдності на звітній виставці», яка дещо нагадує аукціон стихійно зібраних робіт, що розраховані «більше на покупця, аніж на захопленого глядача»[29].

Але, незважаючи на критичне ставлення до деяких творів, а інколи і виставок, значення їх було великим. У період роботи виставок відбувалося активне обговорення проектів сучасних архітекторів. Це сприяло, наприклад, організації конкурсів для будівництва громадських установ. Так була оголошена виставка-конкурс проектів одного з прибуткових будинків, проектованих до забудови в Харкові. Ініціатива конкурсу-виставки належала Архітектурно-будівельному відділу Харківського технічного товариства. Його члени на чолі з архітектором В. Величком сприяли збереженню пам'ятників старої частини міста. З метою їх популяризації Архітектурно-будівельний відділ замислив видання альбомів, оформлених в українському стилі.

Виставки сприяли розвитку любові до пам'ятників українського зодчества і мистецтва. Вони сприймалися громадськістю Харкова як намагання розвинути національні традиції, виробити високий художній смак у глядача. З діяльністю українського художньо-архітектурного відділу Літературно-художнього гуртка пов'язані нові імпульси збагачення національного мистецтва, його повнішого і більш творчого використання традицій українського стилю в мистецтві й архітектурі.

Харків

АЛЛА ПІВНЕНКО

[28] *Там же.*
[29] *П.* Выставка украинского художественно-архитектурного отдела Харьковского литературно-художественного кружка // Русская жизнь.— 1917.— 12 февр.

ФОЛЬКЛОРНА СПАДЩИНА ГРИГОРІЯ ІЛЬКЕВИЧА

У той час, коли у Львові на початку 30-х років XIX ст. складався гурток з представників молодого покоління передової української інтелігенції, очоленої Маркіяном Шашкевичем, у провінціальному місті Коломиї на Покутті вже проводив активну збирацьку народознавчу роботу місцевий учитель Григорій Ількевич. Він привернув до себе увагу Шашкевича і його товаришів. Яків Головацький вказує в своїх спогадах, що про учителя Г. Ількевича, який збирає народні пісні, він почув ще у Львові[1] — тобто до того, коли влітку 1833 р. він познайомився з ним особисто в Коломиї під час першої (чи однієї з перших) етнографічної мандрівки.

З того часу встановилися близькі взаємини гуртка М. Шашкевича з Г. Ількевичем. Незважаючи на те, що він перебував порівняно далеко від Львова, в середовищі «Руської трійці» вважався своєю людиною і, як інші чільні члени гуртка, був наділений прибраним іменем «Мирослав», яким користувався як псевдонімом чи складовою частиною псевдоніма («Мирослав з Городенки» — після переїзду в середині 30-х років до містечка Городенки на Покутті).

Можна припускати, що фольклорні записи Г. Ількевича були використані вже в рукописі підготовленого гуртком М. Шашкевича і забороненого цензурою альманаху «Зоря» (1834). В «Русалці Дністровій»

[1] *Головацкий Я.* Путешествие по Прикарпатской Руси и в Венгрии // Литературный сборник.— Львів, 1886.— Вып. 1.— С. 93.

вони займають помітне місце — більше десятка народних пісень. Очевидно, М. Шашкевич був першим серед тих, що «пристроїли» альманах «піснями народними і стариною», та наділили його епітетом «трудолюбивий» [2].

Свого часу на основі збережених матеріалів архіву Г. Ількевича, наявних публікацій і зібраних біографічних відомостей було написане і опубліковане змістовне дослідження сина І. Франка Андрія «Григорій Ількевич як етнограф» [3]. Його доповнюють і в окремих місцях уточнюють, конкретизують праці К. Студинського, М. Возняка, В. Щурата [4]. Отже, можна вважати, що постать Г. Ількевича, його народознавчий доробок досить добре висвітлені в науковій літературі.

Це так і водночас ні. Тому що існуючі праці дають можливість скласти уявлення головним чином про кількісний аспект фольклористичної спадщини Г. Ількевича і в меншій мірі — про її якісну сутність, наукову і загальнокультурну вартість. Недостатньо розкрито місце і значення збирацької і, взагалі, фольклористичної діяльності Г. Ількевича. Саме цим зумовлена поява цієї статті.

Г. Ількевич належав до найперших трудівників на фольклористичній ниві в Галичині. Як можна судити із окремих згадок, він виявив інтерес до народної традиційно-побутової культури вже десь на початку 20-х років. До того часу відносяться його фіксації відомостей про народні вірування, звичаї, зокрема, про цікавий весільний ритуал обмивання молодих у стодолі перед вінчанням у супроводі співу спеціальних обрядових пісень («Ой Ладо, Ладо, ой Дана, Дана, ідемо до пана, до пана Водана, щоби нас очистив і нас благословив»), який Г. Ількевич, за його свідченням у статті «Забобони, що існують між простим людом у Галичині», спостерігав коло 1820 р. на Волині поблизу Бугу [5].

Ці ранні етнографічні спостереження і замітки Г. Ількевича пов'язані, очевидно, з місцями, де проходили його дитячі і юнацькі роки [6]. Основна ж його збирацька діяльність розгорнулася в роки учительської праці в Коломиї, де народознавчі інтереси Г. Ількевича зустріли гарячу підтримку і заохочення з боку директора місцевої тривіальної чи, як тоді ще називали, головної школи Миколи Верещинського — високоосвіченої і прогресивно настроєної людини. З Верещинським єднала Ількевича тісна дружба [7].

Основний фольклористичний доробок Ількевича складають записи українських пісень, приказок і прислів'їв. Я. Головацький зазначив у своїх нотатках, що Ількевич збирав «усякого роду пісні і мав багату збірку історичних пісень, ліричних, баладних, танцювальних, коломийок, весільних і гаївок» [8]. За підрахунками М. Возняка на основі

[2] Русалка Дністровая.— У Будимі, 1837.— С. V—VI.

[3] Записи наукового товариства ім. Шевченка (далі ЗНТШ).— 1912.— Т. 109.— С. 91—122; Т. 110.— С. 123—156; Т. 111.— С. 117—139 (Окремий відбиток.— Львів, 1912).

[4] *Студинський К.* Причинки до історії культурного життя Галицької Руси в літах 1833—47 // Кореспонденція Якова Головацького в літах 1835—49.— Львів, 1909; *Щурат В.* Кілька дат до життя і писань Г. Ількевича // *Щурат В.* На досвітку нової доби.— Львів, 1919.— С. 129—133. Праці М. Возняка стосовно цієї поеми вказуються в подальшому викладі.

[5] Mirosław. Zabobony istniejące między ludem prostym w Galicyi / Rozmaitości (Lvóv).— 1836.— N. 27.— S. 217. На матеріали Волині посилається автор і в інших місцях цієї публікації.

[6] Григорій Степанович Ількевич народився 13 жовтня 1803 р. в Новому Селі (нині Нестеровського р-ну на Львівщині) в сім'ї дрібного службовця-економа в поміщицькому маєтку. Навчався спочатку в Жовкві (нині Нестеров), а в 1819—1824 рр. в гімназії у Львові. Батько, мабуть, часто міняв місце роботи. Очевидно, з перебуванням сім'ї в південно-західній частині Волині поблизу Буга пов'язані етнографічні нотатки молодого Ількевича з цієї місцевості. В 30-х роках батько переїхав на Покуття і служив економом при дворі відомого своєю жорстокістю феодала Ромашкана. Десь з другої половини 20-х років почалася учительська праця Г. Ількевича в Коломиї, а в середині 30-х він переїхав до Городенки, де в 1841 р. помер. Такі основні біографічні відомості про Г. Ількевича.

[7] Докладніше про М. Верещинського і його народознавчі інтереси див.: *Кирчів Р.* Меценат «Русалки Дністрової» // Жовтень.— 1986.— № 9.— С. 111—114.

[8] *Возняк М.* З романтичного періоду фольклорних занять Якова Головацького // *Возняк М.* У століття «Зорі» Маркіяна Шашкевича.— Львів, 1935.— Ч. 1.— С. 120.

рукописних матеріалів та інших даних, Г. Ількевич записав до 300 українських «довгих» пісень, окрім варіантів, коломийок, весільних та інших дрібних пісень [9].

Записи Ількевича ввійшли в активний фольклористичний обіг ще при житті їх автора. Із слів Я. Головацького (напевне, на основі інформації самого Ількевича) відомо, що його матеріалами покористувався вже видавець першого збірника польських і українських пісень галицького люду Вацлав з Олеська (Львів, 1833) [10], але в самому збірнику немає про це навіть найменшої згадки. В «Русалці Дністровій» ім'я Ількевича називається лише в Шашкевичевій передмові. Жегота Паулі, який використав записи Ількевича для свого збірника українських пісень про оборону Відня: «Ця пісня, яка описує велику воєнну подію, була знайдена в старому рукописі з року 1690 в Коломийській окрузі ревним дослідником народних старожитностей Мирославом з Городенки» [11].

Згодом М. Возняк на основі спеціального дослідження встановив, що із записів Ількевича походять такі тексти пісень, надруковані в «Русалці Дністровій»: народна балада про зустріч полоненої зятем-татарином матері з дочкою — «Чому, кури, не піете, чому люди не чуєте» (с. 5—7), про Довбуша — «Гей попід гай зелененький» (с. 7—11), про Коновченка — «В славнім місті-городі, там була вдова» (с. 11—15), пісні «Гонят, мамко, на сторожу» (с. 15—16), «Ой вийду я на могилу» (с. 16—17), «Уже Івасенькові в монастиреньку дзвонять» (с. 32—33), «Літай, літай, сивий орле, по глубокій долині» (с. 117—118), низка обрядових весільних пісень «Від Коломиї» (с. 54—57) [12]. До записів Ількевича зарахував М. Возняк і вміщену в «Русалці Дністровій» баладну пісню «Ой поїхав Романонько до Сучави на ярмарок» (с. 1—5). Але нещодавно виявлена замітка І. Вагилевича засвідчує, що ця пісня потрапила до альманаху з запису і в певній літературній обробці М. Верещинського [13].

М. Возняком уточнено відомості про залучення матеріалів Ількевича до збірника українських пісень Жеготи Паулі, встановлено, що останній взяв із записів коломийського збирача 7 пісень [14].

Але залишаються нез'ясованими питання, які пісні із записів Ількевича потрапили до збірника Вацлава з Олеська та недостатньо вивченим, що і як використав з його матеріалів Я. Головацький. Якщо стосовно першого випадку немає поки що ніяких конкретних даних, окрім спорадичної згадки, то в другому цілий ряд моментів вказує на безсумнівне звертання Я. Головацького до збірок Г. Ількевича. Уже під час першої зустрічі в Коломиї Головацький, за його словами, виписав із зошитів Ількевича низку невідомих йому пісень і варіантів, а також одержав відписи збирача з матеріалів, які його інтересували [15]. Ці слова підтверджуються і в коротенькій замітці О. Бодянського про Ількевича в передмові, якою відкривалася публікація збірника Я. Головацького «Народные песни Галицкой и Угорской Руси» у «Чтениях в имп. Московском Обществе истории и древностей российских при Московском университете» (Москва, 1863, кн. 3, с. IX). Тут Бодянський зазначив, напевно на основі відомостей від Я. Головацького: «Черновой список своего богатого сборника он (Ількевич — Р. К.) сам вручил Я. Ф. Головацкому».

[9] *Возняк М.* Григорій Ількевич як збирач пісень // *Возняк М.* У століття «Зорі» Маркіяна Шашкевича.— Львів, 1935.— Ч. 1.— С. 7—27.
[10] *Возняк М.* З романтичного періоду фольклорних занять Якова Головацького.— С. 120.
[11] Pauli Żegota. Pieśni ludu ruskiego w Galicyi.— Lwów, 1839.— T. 1.— S. 148.
[12] *Возняк М.* Чиї записи пісень у «Русалці Дністровій» // Слово.— Львів, 1937/38.— Кн. 2.— С. 19—20.
[13] Див.: *Кирчів Р.* Меценат «Русалки Дністрової».— С. 112—113.
[14] *Возняк М.* До джерел українського пісенного збірника Жеготи Паулі // У століття «Зорі» Маркіяна Шешкевича.— Львів, 1936.— Ч. 2.— С. 201—202.
[15] *Головацкий Я.* Путешествия по Прикарпатской Руси и в Венгрии // Литературный сборник — Львов, 1886.— Вып. 1.— С. 93.

Як видно із збережених чорнових матеріалів і заміток Я. Головацький збирався включити записи Ількевича до збірника українських пісень, який він готував уже на початку 40-х років [16]. Згодом, розуміється, ці записи увійшли і до збірника «Народные песни Галицкой и Угорской Руси». Участь матеріалів Ількевича, як і інших збирачів, у цьому виданні мала бути показана в примітках, які готував Головацький. Але склалося так, що плановані примітки не були надруковані, а в чотирьохкнижний корпус «Народных песен...» (Москва, 1878), складений із відбитків публікації в «Чтениях...», не ввійшла чомусь навіть згадана вище передмова О. Бодянського з інформацією про збирачів народних пісень в Галичині. Випало з цього видання й ім'я Ількевича, хоч його матеріали в немалій мірі причетні до нього.

Встановити, що взято з матеріалів Ількевича для збірника Головацького, можна на основі вивчення різних архівних заміток, поміток і листування останнього, а також текстологічного дослідження, ідентифікації надрукованих текстів з записами збирача, що частково зробив А. Франко в названому дослідженні. Цим же шляхом можна дійти і якогось певного висновку про участь записів Ількевича в збірнику Вацлава з Олеська. Однак слід зазначити, що таке дослідження дуже утруднене тим, що різні редактори і упорядники, які користувалися збірками Ількевича, нерідко, як це було звичним в едиційній практиці першої половини XIX ст., та й пізніше, допускали втручання в первинний текст, робили виправлення, зміни, контамінації тощо. Наприклад, Я. Головацький зазначив у ненадрукованій примітці до пісні «Вибирався Козубай на войну з ляхами», що її текст він доповнив додатками із списка Г. Ількевича [17].

Рукописну фольклористичну спадщину Ількевича складають такі збережені матеріали: збірка весільних обрядових пісень з Коломийщини, датована 1833 роком [18]; зошит, озаглавлений автором «Збірник пісень руських історичних», який має 62 аркуші, але, як видно із нумерації записаних у ньому пісень, зберігся не повністю [19], і збірка українських приказок та прислів'їв з німецькомовними їх перекладами і поясненнями та передмовою [20].

Г. Ількевич записував українські пісні та інші фольклорні твори польським алфавітом, намагаючись передати ним говіркові особливості місцевої народної мови. Польським алфавітом користувався і ряд інших тогочасних збирачів українського фольклору в Галичині. Але вже в 20-х роках простежується порушення цієї практики на користь кирилиці чи навіть гражданки. Цю тенденцію закріпили в 30-х роках головні діячі «Руської трійці».

Записи Ількевича не паспортизовані і здебільшого не мають конкретного датування. Але на основі біографічних даних можна ствердити, що основним тереном його збирацької роботи були околиці Коломиї і Городенки на Покутті [21]. Це констатується і в згаданій замітці О. Бодянського про Ількевича: «Он собирал песни в Коломийском округе». Щодо хронології, то з дат під окремими записами і нумерації пісень у зошиті А. Франко з достатньою підставою робить висновок, що збирацька діяльність Ількевича почалася в середині 20-х років й

[16] Це засвідчують збережені план збірника і записки до нього.— Львівська наукова бібліотека ім. В. Стефаника АН УРСР (далі АНБ). Відділ рукописів. Фонд Я. Головацького, спр. 727, пап. 49, арк. 1—2.

[17] *Савченко Ф.* Ненадруковані примітки й варіанти пісень Головацького // Первісне громадянство та його пережитки на Україні.— Київ, 1929.— Вип. 2.— С. 79.

[18] Pieśni weselne z cyrkulu Kołomyjskiego w okolicy gór Karpackich pod rzeką Prutem używane. Spisane przez *Gr. Ilkiewicza.* 1833.— ЛНБ Відділ рукоп. Фонд Я. Головацького, спр. 758, пап. 52, арк. 8—12.

[19] Sobranyje pieśń ruskich historycznych czerez Myroslawa Ilkiewicza.—ЛНБ. Відділ рукоп. Фонд Народного дому, № 106/п—13. Окремо зберігаються ще 18 аркушів цього зошита.— ЛНБ. Відділ рукоп. Фонд. Народного дому, № 83, пап. 10.

[20] Sprichwörter der Ruthener ober Russinen in Galicien von *Gr. Mir. Ilkiewicz.* Triviallehrer. 1839.— 1839.— ЛНБ. Відділ рукоп. Фонд. Петрушевича. ЛСП.— 311.

[21] *Франко А.* Григорій Ількевич як етнограф // ЗНТМ.— Т. III.— С. 117—118.

інтенсивно тривала до другої половини 30-х років. Отже, відноситься вона до раннього українського фольклорного збирацтва.

Рукописні матеріали підтверджують наведені вище слова Я. Головацького про те, що Ількевич збирав пісні різних жанрів. Він записав веснянки «Воротару, воротарчику», «Біло-біло, Білоданчику», «А ми просо сіяли, сіяли», озаглавивши їх «Гагілки на великдень»[22]. Слід зазначити, що вперше назва «гаївки» («гаїлки») з'явилася в друку в збірнику Вацлава чи котрогось з інших українських збирачів, матеріалами яких користувався упорядник. Наштовхує на це припущення певна неточність у тлумаченні назви «гаїлки» Вацлавом з Олеська. Поряд з нею він додав у дужках слово «mogilki» (могилки), а в підрядковій примітці, посилаючись на працю Л. Голембйовського «Lud polski, jego zwyczaje, zabawy» (Варшава, 1830, с. 268), прирівняв гаївки до білоруської «радуниці», тобто до співів, пов'язаних з обрядовістю весняного поминання предків на кладовищі[23].

Уже в «Русалці Дністровій» звернуто увагу на те, щоб виправити неточність Вацлава з Олеська. Вживаючи в статті «Передговор к народним руским пісням» поняття «гагілки», І. Вагилевич додав у дужках паралельне «гаївки» і далі «веснівки»[24]. Тим самим він чітко ввів галицькі гаївки в загальноукраїнський розряд обрядових пісень «веснянок», що були атрибутовані так уже в збірнику М. Максимовича 1827 р.[25].

Наукову вартість являє збірка весільних пісень Ількевича. По-перше, тому, що вона датована 1833 р. і належить до найраніших відомих записів українських народних обрядових весільних пісень. По-друге, що тексти пісень наводяться з етнографічними ремарками, в яких зазначено коли і в якому обрядовому контексті весільного дійства виконується та чи інша пісня, місцями даються пояснення записувача малозрозумілих слів і виразів. Це, по суті, найраніший короткий опис народного весілля з піснями з Коломийщини. В частковій публікації цього матеріалу в «Русалці Дністровій» (5 пісень підрозділу «Від Коломиї») допущена неточність: замість Ількевичевої примітки при першій пісні «Лежели берви бервінкові» — «в суботу, коли весілля починається ввечері», — зазананачено: «с кінця весілля». Пропущено і потрібне пояснення слова «залубниця» — весільний віз, повіз — у пісні «Встаю я скоро світ»[26].

Але чи не найбільшу цінність серед Ількевичевих пісенних записів складають історичні і баладні пісні. Рукописна збірка «Собраниє пісень руских історичних» дійшла до нас з великими прогалинами і серед тих записів у ній, що збереглися, далеко не всі можна віднести до історичних пісень. Але переважна більшість вміщеного в ній матеріалу переконує що наведена назва не була випадковою. Ількевич справді приділив особливу увагу історичній народній пісенності і був одним з перших її збирачів на західноукраїнських землях. Я. Головацький у своїй характеристиці Ількевича як «ревностного збирача простонародних і побутових», тобто історичних і баладних пісень[27].

Ця збірка — дуже вагомий фольклористичний документ, який засвідчує побутування на західноукраїнських землях, зокрема на Покутті, де проводив збирацьку роботу Ількевич, багатьох загальноукраїнських історичних пісень, наприклад: про Нечая («Ой з-за гори високої, з-під чорного гаю», «Ой там в Краснім стаю, в зелененькім гаю»), Саву Чалого («Був пан Сава в Немирові»), Бондарівну і пана Каньовського («В місті Богуславі»), Лимерівну («Ой розпилася Лимерівна на меду»); козацьких і гайдамацьких пісень: «В славнім місті під Хо-

[22] ЛНБ. Відд. рукоп. Фонд Народного дому № 106/п—13, арк. 1—2.
[23] Pieśni polskie i ruskie ludu galicyjskiego.— Lwów, 1833.— S. 49.
[24] Русалка Дністровая.— С. XIX.
[25] Малороссийские песни.— М., 1827.— С. 159—161.
[26] Русалка Дністровая.— С. 54, 56.
[27] *Возняк М.* З романтичного періоду фольклорних занять Якова Головацького.— С. 120.

тином», «Гонят, мамко, на сторожу», «Ідут ляхи на Вкраїну», «Козак молодий по обозу ходит», «Ой гук, мати, гук», «Ой у місті Острозі», «Рум'ян поле покриває», «Над'їхали козаки з обозу», «Да стояв пан Гонта в степу дві неділі», «Ой виїхав з Гуманя козаченько Швачка», «Вибирався Козубай на войну з ляхами» та ряд інших. Збирачеві належить унікальна фіксація в Галичині одного з варіантів української думи про Коновченка («В славнім місті-городі, там жила вдова»). Текст її був опублікований в «Русалці Дністровій».

Низку історичних пісень Ількевич відписав з рукописних збірників XVII—XVIII ст. Я. Головацький вказував, що із старого співаника, знайденого в сільській церкві на Чортківщині, переписані Ількевичем пісні «Літай, літай, сивий орле», про взяття Варни («Кляла цариця, вельможна пані»), про Абазина і Палія («Ой закурила, затопила сирими дровами»), Соловковську баталію («Годі, годі, козаченьки, в обозі лежати») [28].

У збірці Ількевича знаходяться найраніші записи опришківських пісень: про Довбуша («Гей попід гай зелененький»), Марусяка («Ой по горі, по горі»), Бойчука («Закувала зозуля межи лісами»), Романа («В Чорній горі Роман лежит»); одна з ранніх фіксацій у Галичині чумацької пісні («Чумаче, де ти йдеш»). Він один з перших збирачів звернув увагу на пісні про панщизняну недолю, соціальну нерівність, рекрутчину, наймитство і т. п. («Перед паном окомоном», «Якась буде новина, кличут війта до двора», «Летів орел понад море та й став голосити: ой як тяжко убогому богату любити», «Біда тому наймитові», «Задзвонили в срібні ключі, понад море ідучи, ой заплакав бідний наймит, від газдині ідучи», «Ой біс біду перебуде, одна мине друга буде»).

Ількевичу належать записи народних баладних пісень соціального і родинно-побутового змісту, серед яких чимало вперше зафіксованих сюжетів і варіантів («Вандрували два молодці красні», «Вандрувало похоля з Києва до Львова», «В еднім селі недалеко Дубна», «В зеленій гаїні, при низькій долині», «В славнім місті Батушанах», «Ой служила Гандзя в пана», «Пішли рибалки рибку ловити», «Поїхав Івасенько та й з паном на лови», «Чи чули ви, люди добрі, о такій новині» й ін.).

Спільність і органічний зв'язок з загальноукраїнським пісенним репертуаром виявляють і записані Ількевичем «довгі» ліричні та гумористичні пісні: «Дівчино хороша, здорова була», «Ой гаю ж мій, гаю, зелений розмаю», «Ах я нещасний, що маю діяти», «Казала Солоха: прийди, прийди», «Ой під вишнею, під черешнею», «Посіяв чоловік ячмінь» та ін.

В записах Ількевича відображене і побутування в репертуарі західноукраїнського населення пісень літературного та напівлітературного походження «Ах, фортуно», «Ах, як тужить серце мое за тобою мила», «Дай же, боже, добрий час», «З України тут приходжу», «Станьмо, браття, в коло», «Ти, дівчино, із Подоля», «А хто хоче Гандзю знати» та ін.), в тому числі й пісень польсько-українського поета Тимка Падури («Гей, козаче, в ім'я бога», «Закотився місяць в хмари»). Він зафіксував і два цікаві варіанти гумористично-сатиричної пісні «На небесній горі в пресвятім соборі», в якій вільно трактується низка біблійних образів, висміюється розгульна поведінка попівства. З давнього рукопису Ількевич виписав вірш Йосипа Шумлянського «Послухайте, послухайте, що з вас живо» і спричинився до першої публікації [29] цієї «інтересної пам'ятки нашого віршарства XVII ст.» [30].

Потрапили до збірки Ількевича і три російські солдатські пісні, занесені в Галичину, можливо, десь наприкінці XVIII — на поч. XIX ст. («О Суворове. Волга реченька широка», «Где парит орел российский»,

[28] *Савченко Ф.* Ненадруковані примітки, пояснення й варіанти пісень Головацького.— С. 83—84.

[29] У збірнику Ж. Паулі, «Pieśni ludu ruskiego w Galicyi» / Т. 1.— Львів, 1839.— с. 148—154.

[30] *Франко І.* Вірші єпископа Й. Шумлянського про події 1683—1686 рр. // Зібр. творів : у 50-ти т.— Київ, 1982.— Т. 33.— С. 433.

«Наш батюшка Николай»)[31]. Ці записи — також цікавий історико-культурний факт, що засвідчує побутування серед деякої частини західноукраїнського населення (в найбільшій мірі, очевидно, попівсько-дяківської) російськомовних пісень.

Ількевич був одним з перших збирачів пісенних мініатюр Українських Карпат і Прикарпаття — коломийок. В зошиті «Собраниє піснь руских історичних» на аркушах 56—58, записаних з обох сторін, міститься 75 коломийок. Але нумерація записів 1—171 виявляє відсутність номерів 22—118, тобто прогалину в цій збірці з не менше п'яти записаних з обох сторін листків між нинішніми 56 і 57 аркушами. Крім того, записи коломийок з окремою нумерацією (№ 15—23) знаходяться і на аркуші 59 цього рукопису, а також у вказаному фрагменті рукопису Ількевича (№ 1—17)[32].

Отже, в сумі ці записи складають одну з кількісно найбільших відомих ранніх збірок коломийок. У заголовку збірки Ількевич вживає і саме визначення цього пісенного виду — «Коломийки». Першим номером значиться:

Коломия — не помия, Коломия — місто.
В Коломиї дівчаточка, як пшеничне тісто.

Основна більшість коломийок у збірці — любовного і гумористичного жартівливого змісту. Але є між ними і співанки з соціально-побутовими мотивами — про майнову нерівність, рекрутчину, наймитування тощо. Спеціального дослідження заслуговує питання про причетність записів Ількевича до перших публікацій добірок коломийок у збірниках Вацлава з Олеська і Жеготи Паулі.

Опублікована в 1835 р. стаття Ількевича «Крайові старожитності»[33] показує, що він цікавився і прозовими фольклорними жанрами, зокрема легендами і переказами, пов'язаними з місцевими історико-культурними пам'ятками. Тут переказується чи передається зміст кількох народних оповідей з колишньої Станіславської округи: оповідання «певного вірогідного старця» про заховання скарбів і бібліотеки Скиту Манявського перед його закриттям австрійськими властями в 1785 р., легенди про походження т. зв. Татарських могил між селами Волосів і Цудилів (нині Надвірнянського р-ну Івано-Франківської обл.), камінь з кириличним написом за Бурштином (тепер смт Галицького р-ну Івано-Франківської обл.) при дорозі до Станіслава, урочище Турки і могили між селами Велика Кам'янка та містечком Обертином (нині Пнів Надвірнянського р-ну Івано-Франківської обл.) на місці загибелі молодого воїна від татарської кулі.

Особливо велика і продуктивна робота проведена Ількевичем щодо збирання і вивчення народних приказок і прислів'їв. Ця праця увінчалася виданням збірки «Галицькії приповідки і згадки, зібранії Григорієм Ількевичем» (Відень, 1841) — першого окремого видання народних паремій на західноукраїнських землях і поряд із збіркою В. Н. Смирницького «Малороссийские пословицы и поговорки» (Харків, 1834) — одного з перших в українській фольклористиці взагалі.

Підготовка і видання цієї збірки має свою історію. У тому ж номері тижневника, де була опублікована згадана стаття Ількевича «Крайові старожитності», вміщене і таке оголошення: «Руські прислів'я. Один любитель руської літератури, займаючись від кількох років збиранням давніх руських пам'яток, має збірку руських прислів'їв, уживаних у Галичині, що налічує тисячу і кілька сот. Якщо хтось мав би бажання видати їх друком, то хай об'явить свою згоду у львівських «Rozmaitościach», тоді йому буде надіслана збірка разом з умовами в справі видання»[34]. Автор збірки в цьому повідомленні не на-

21 Вони надруковані в збірнику Я. Головацького «Народные песни Галицкой и Угорской Руси» (Москва, 1878, ч. III, отделение 2-ое, в додатку до статті «Распределение и оглавление народных песен Галицкой и Угорской Руси», с. 12—16).
32 Відділ рукописів. ЛНБ. Фонд Народного дому, № 83/п—10, арк. 6.
33 *Mirosław z Horodenki.* Starożytności krajowe // Rozmaitości.— 1835.— N. 41.— S. 327.
34 Rozmaitości.— 1835.— N. 41.— S. 327.

званий, але немає сумніву, що воно стосується саме Ількевича. Ця публікація засвідчує, що вже в середині 30-х років у нього була солідна збірка «приповідок», яку він хотів опублікувати, але видавця для неї тоді не знайшлося. І ще одна згадка стосовно цієї справи: в листі до М. Погодіна від 30 січня 1838 р. І. Вагилевич писав, що «Ількевич підготував для подачі в цензуру пословиці народні» [35].

Реальною справа з виданням «приповідок» Ількевича стала лише тоді, коли в 1839 р. М. Верещинський взяв на себе його оплату і запросив Я. Головацького для підготовки рукопису збірки. Із спогадів Головацького знаємо, що ця робота велася в домі Верещинського в Коломиї. В листі до громадського і релігійного діяча Григорія Шашкевича Головацький писав у 1853 р., що, одержавши від Ількевича невпорядкований рукопис збірки польськими літерами і без визначених правописних норм, він привів цей матеріал у певну систему, доповнив його сотнями прислів'їв своєї збірки, переписав гражданкою у двох примірниках і подав до віденської цензури, а також займався друкуванням та розпродажею цієї книжки [36].

Збережений автограф збірки Ількевича, матеріали листування, пов'язані з її підготовкою до друку і виданням та порівняльний аналіз надрукованого тексту в основному підтверджують справедливість цих слів, а також конкретизують їх і додають чимало інших деталей [37].

Рукопис збірки Ількевича, з яким Головацький розпочав роботу, складається з 80 аркушів сірого паперу формату трохи більшого від сучасного шкільного зошита, записаних з обох сторін. Він містить 2255 українських прислів'їв і приказок, записаних латинкою і згрупованих в алфавітному порядку (за ініціальними буквами першого слова паремії). При прислів'ях і приказках додані їх німецькі переклади чи німецькомовні пояснення змісту. Переписуючи збірку гражданкою, Я. Головацький зберіг алфавітний принцип систематизації, перегрупувавши матеріал лише в тих випадках, де цього вимагала неспіввідносність букв латинки і гражданки, опустив німецькі тлумачення і пояснення паремій, уніфікував фонетичний правопис тексту. Місцями Я. Головацький додав у підрядкових примітках пояснення до окремих слів і виразів. Так, у приказці «Постимо, як рахмани» він пояснив слово «рахмани», вказавши на народну легенду про надзвичайно праведних людей у далекій заморській країні і вірування, пов'язані з т. зв. «рахманським великоднем» у народному календарі [38]. До приказки «Спився, як Беля (Бейла)» приклав таку історичну довідку: «1188 Бела-Король угорський, буцім у поміч прогнаного князя галицького Володимира Ярославича підступив з сильним військом під Галич. Галичани по удаленню свого князя Романа Мстиславича Володимирського відтворили врата уграм. Бела уверг князя Володимира в темницю, а осадив на княжеськім престолі сина свого Андрея, котрий, загостившися безпечно, панував насильно над галичанами доки князь Володимир не втік з неволі і (1190) з допомогою Казиміра Справедливого не приступив під Галич. Тоді галичани вигнали угрів і з радістю прийняли свого родимого князя. По тім то Белі осталась приповідка» [39]. Упорядником пояснені згадані в прислів'ях і приказках населені пункти, зокрема назви міст Галич, Перемишль, Львів, Рогатин, Станіслав, Коломия. У примітці до назви «Київ» він, наприклад, зазначив: «Київ — старий город

[35] Письма к М. П. Погодину из славянских земель (1835—1861).— Москва, 1880.— Вып. 3.— С. 633.

[36] *Возняк М.* Зміна поглядів Якова Головацького в його власному освітленні // *Возняк М.* У століття «Зорі» Маркіяна Шашкевича.— Львів, 1936.— Ч. 2.— С. 235—236.

[37] Історія видання приповідок Ількевича досить докладно висвітлені у працях: *Франко А.* Григорій Ількевич як етнограф // ЗНТШ.— Т. 109.— С. 102—122; Т. 110.— С. 123—156; *Возняк М.* До історії видання Ількевичевих приповідок // ЗНТШ.— Т. 106.— С. 175—190.

[38] Галицькії приповідки і загадки, зібрані Григорієм Ількевичем.— Відень, 1841.— С. 78.

[39] Галицькії приповідки і загадки, зібрані Григорієм Ількевичем.— С. 87.

над Дніпром, первенець віри християнської на Русі — мати градом руським (як Нестер пише)»[40].

Проведений А. Франком докладний порівняльний текстологічний аналіз рукопису збірки приповідок Ількевича і її надрукованого варіанта розкриває й інші аспекти чималої роботи Головацького, виконаної в процесі підготовки цього видання. Ним, по-перше, введено в текст збірки більше 1000 паремій із його власних записів[41]. При чому зроблено це не стільки шляхом механічного приєднання до матеріалу Ількевича, а й доцільного доповнення останнього чи заміщення вилучених прислів'їв і приказок з тих або інших причин. Таких паремій, що є в рукописі і відсутні в надрукованому тексті, нараховується 336[42].

По-друге, дуже значними виявилися і редакторські правки тексту. Вони стосуються здебільшого мовно-правописного редагування, яке діткнулося всіх без винятку паремій із збірки Ількевича. Наприклад:

У рукописі:	В редакції упорядника:
Церков горит, а люде руки гріют[43].	Церква горить, а люде руки гріють.
Хоть иду в гостину, то беру хліб в тайстрину.	Хоть іду в гостину, то беру хліб в торбину.
І в погоду часом перун ударит.	І в погоду часом грім ударить.

Але в багатьох випадках простежуються й більш істотні редакторські втручання в текст і зміст паремій: купюри, заміни слів (і не лише синонімами), додатки, контамінації. Так, вислів «Без суду, без права казав би-м го повісити» в редакції Головацького передано: «Без суду, без права повісити». І ще відповідно кілька прикладів: «Клин клином тілько можна вибити» — «Клин клином вибивають»; «То сут тілько слова, але правди в них нема» — «То пустії слова, але правди в них нема»; «Як будеш паном, то все будеш мав даром» — «Як будеш паном, то все будеш брав даром». В останньому разі заміна слова підсилила соціальне звучання прислів'я, а в іншому — «Як світ настав, то піп не свистав» — слово «рак» замість «піп» нівелювало антиклерикальний смисл фразеологізму. Два окремі прислів'я в рукописі Ількевича «Тогди лика дери, коли ся дерти дают» і «Тогди дівку дай, коли берут» Головацький об'єднав в одне і подав у такій редакції: «Тогди лика дри, коли ся деруть, тогди дівку дай, коли беруть». В приказці «Ані продати, ані проміняти» редактор додав — «лучше було не брати», вислів «Баране, не мути води» виправлено на: «Баране, не мути воду вовкові».

Нерідко такі доповнення істотні не тільки із смислового, а й структурного погляду. В наведених нижче прикладах редакторські додатки позначені квадратними дужками: «Як добра година, найдеся і родина, а в злій годині нічого і по родині», «До святого духа не скидай кожуха, а по святім дусі ходи в кожусі», «Голий розбою не боїться, мокрий дощу не лякається», «До Дмитра дівка хитра, а по Дмитру хату нею витру», «Малі діти — малий клопіт, великі діти — великий клопіт» та ін.

Подібна практика «редагування» фольклорних текстів була поширеною у виданнях романтичного періоду. Тому не дивно, що Головацький діяв у руслі таких неприйнятних з сьогоднішнього погляду текстологічних засад. До того ж, він керувався благими намірами якомога повніше представити матеріал у першому в Галичині виданні українських приказок і прислів'їв, немаловажне з культурного погляду і його прагнення наблизити мову книжки до норм мовлення нової української літератури, усунути незрозумілі провінціалізми тощо. Однак, так чи інакше, він істотно порушив автентизм редагованого матеріалу, знівелював багато властивих йому смислових, структурних, архаїчних і регіональних мовно-діалектичних елементів, привніс чимало свого і не тільки свого.

[40] *Там же.*— С. 28.
[41] *Франко А.* Григорій Ількевич як етнограф // ЗНТШ.— Т. 109.— С. 109.
[42] *Там же.*— С. 113—122.
[43] Тут і далі приклади з рукопису Ількевича подаються в транслітерації гражданкою.

Загадок у рукописі збірки Ількевича не було. Працюючи над підготовкою її до друку, Я. Головацький звернувся до одного з активних збирачів фольклору, близько до «Руської трійці» Івана Бірецького з проханням надіслати йому відповідний матеріал. З цього приводу І. Білецький писав у листі до Я. Головацького від 24—30 березня 1840 р.: «Що маю, тоє даю, посилаю Ти деякії загадки, котрі будуть до дечого — кажи печатати, а приповідок дуже мало і незначних маю. О піснях поговоримо в Перемишлю» [44]. Тут же наведені записи 18 українських загадок з відгадками, з яких 17 вміщено з деякими правками в книжці «Галицькії приповідки і загадки». Таким чином, лише 17, а не вся добірка 60 загадок, як беззастережно вважали К. Студинський і А. Франко [45], належать у цьому виданні І. Бірецькому. Решта взята з записів інших збирачів, насамперед, напевне, самого Я. Головацького, серед збирацьких фіксацій якого в 30-х роках бачимо багато фольклорних творів цього жанру.

До своєї збірки Г. Ількевич додав коротку передмову німецькою мовою («Vorrede»), зазначивши в кінці «Написано в Городенці в Галичині 1-го вересня 1838. Григорій Мирослав Ількевич. Збирач». У надрукованій збірці вона замінена «Предисловієм» «іздателя», тобто Я. Головацького. Але порівняння обох текстів виявляє велику залежність другого від першого. М. Возняк слушно констатував, що Головацький переклав і місцями переробив передмову Ількевича» [46]. Цей погляд розділяв і А. Франко [47]. Отже, «Предисловіє» при віденській публікації приповідок і загадок більш правомірним буде віднести до авторства Ількевича, ніж Головацького.

Десь у березні або на початку квітня 1840 р. підготовлений до друку рукопис збірки вислав Я. Головацький до Відня, де її публікацією повинен був зайнятися його брат Іван, що в той час студіював медицину в австрійській столиці. Головний задум організаторів цього видання був — обминути львівську цензуру. Але маневр не вдався, в червні 1840 р. рукопис переслано з Відня до Львова для місцевої санкції, оскільки, як мотивувалося, книжка призначалася головно для поширення в Галичині. Так, і ця праця опинилася в руках горезвісного «руського цензора» Венедикта Левицького, обскурантизм якого приніс так багато зла «Руській трійці», особливо її «Русалці Дністровій». Як видно з листа Івана Головацького до родини від 14 березня 1841 р. від В. Левицького і тепер не чекали добра [48]. Але той, протримавши рукопис понад півроку, врешті дав 16 лютого 1841 р. дозвіл на публікацію з пропуском низки викреслених ним позицій. «Але ті, Ярославе, кажу,— звертаючись до Я. Головацького, писав І. Головацький,— той навіжений цензор львівський поперемазував всі приповідки, де було слово «лях», «піп» або «німець» — всіх таких разом 67 приповідок — а по найбільшій части самі добрі мазав... Най же єму такая слава буде!» [49].

Книжка вийшла в середині 1841 р. в кількості 500 примірників. Частина її тиражу розійшлася у Відні поміж представниками слов'янської інтелігенції, була надіслана до Праги, Загреба та в інші міста, а 400 примірників — для розпродажі в Галичині. Із згадок у листуванні та в пресі видно, що це видання було з інтересом зустрінуте в колах слов'янської науково-культурної громадськості. У російських, польських, чеських, південнослов'янських і в деяких німецькомовних виданнях з'явилися присвячені йому повідомлення, замітки, рецензії. Але свої «галицько-руські» діячі консервативно-клерикального толку поставилися до цієї праці байдуже. Я. Головацький згадує, що коли книжку

[44] Кореспонденція Якова Головацького в літах 1835—49.— Львів, 1909.— С. 27.
[45] *Студинський К.* Причинки до історії культурного життя Галицької Руси в літах 1833—47.— С. IX; *Франко А.* Григорій Ількевич як етнограф // ЗНТШ.— Т. 109.— С. 104.
[46] *Возняк М.* До історії видання Ількевичевих приповідок.— С. 186—187.
[47] *Франко А.* Григорій Ількевич як етнограф // ЗНТШ.— Т. 109.— С. 110.
[48] Кореспонденція Якова Головацького в літах 1835—49.— С. X.
[49] Кореспонденція Якова Головацького в літах 1835—49.— С. X.

показали ректорові Львівської духовної семінарії Якимовичеві (пізнішому уніатському митрополитові), то він, переглянувши її, категорично відмовився купити зі словами по-польськи: «Не можу і не можу, тому не можу, бо не хочу» [50].

Уже навіть із цих стислих заміток бачимо, якою непростою була доля збірки прислів'їв і приказок Ількевича — найблагополучнішої на перший погляд частини його фольклористичного доробку. Книжка «Галицькі приповідки і загадки», хоча й відома під іменем Г. Ількевича, насправді ж вміщений у ній матеріал належить не тільки йому, а й щонайменше також Я. Головацькому та І. Бірецькому. До того ж Я. Головацький провів велику редакторську обробку тексту, істотні купюри зроблені і цензурою. Так що первісний вигляд збірки Ількевичевих прислів'їв і приказок треба б ще реконструювати за її автографом. Власне, треба б видати цю збірку на основі автентичного тексту включно з німецькомовними перекладами і поясненнями паремій та передмовою збирача. В цілості — це унікальна пам'ятка української пареміографії і пареміології.

І все ж книжка «Галицькі приповідки і загадки, зібранії Григорієм Ількевичем» — неординарне явище в українській фольклористиці. Це найбільша на той час публікація українських паремій, вона містить багато оригінальних зразків народних прислів'їв, приказок і згадок. Книжка була найважливішою після «Русалки Дністрової» українською публікацією в Галичині 30- початку 40-х років XIX ст. І. Франко назвав її «прекрасною збіркою» [51].

Ількевич збирав також етнографічні матеріали про народні звичаї, повір'я, забобони. Крім згаданих вище цікавих заміток про весільну обрядовість, він зафіксував низку унікальних відомостей про народні звичаї і вірування юріївського циклу (різні види оберег худоби від чарів, прикрашання худоби вінками тощо), обрядово-ритуальні дії і забобони, приурочені до свят Різдва з паленням «дідуха», Великодня з обмиванням дзвонів, Андрія з ворожіннями дівчат при співі пісень зі словами «Ладо, Дана, Дана», купання дівчат при сході сонця у великодній четвер з примовлянням «Водане, на тобі русу косу, дай мені дівочу красу, дай красу денниці, би-м була борзо молодиці» та ін. Ці відомості містяться в малопримітних газетних публікаціях Ількевича, вони заслуговують більшої уваги дослідників [52].

Г. Ількевич — автор і оригінальної розвідки «Про руську міфологію за народними переказами», датованої 1837 р. і надрукованої в 1839 р. Це одна з перших спроб вивчення [53] української народної міфології, зокрема нижчої (демонології), на основі фольклорного матеріалу, систематизації і пояснення семантики її образів.

Ця праця особливо добре показує, що Ількевич був не лише збирачем-емпіриком, але й вдумливим, ерудованим дослідником фольклорного та етнографічного матеріалу. Вказуючи, що про слов'янську міфологію писало багато вчених, він називає, зокрема, польських істориків і письменників XV—XVI ст. Яна Длугоша, Марціна Бєльського, Марціна Кромера, Мацея Меховіта, Мацея Стрийковського, та авторів російських праць на цю тему з другої половини XVIII—початку XIX ст. Михайла Попова, Григорія Глінку, Андрія Кайсарова. З посилань видно, що Ількевич користувався першим німецькомовним виданням праці А. Кайсарова «Славянская мифология» [54]. Від неї він перейняв і ал-

[50] *Головацкий Я.* Издание «Венков» и «Zustände der Russinen» в 1846 и 1847 г. // Литературный сборник.— 1885.— Вып. 1.— С. 40.

[51] *Франко І.* Огляд праць над етнографією Галичини в XIX ст. // *Возняк М. С.* З життя і творчості Івана Франка.— Київ, 1955.— С. 235.

[52] *M[iroslaw] z H[orodenki].* Zabobony w niektórych cyrkulach Galicyi // Rozhaitości, 1835.— N. 42.— S. 335; *Mirosław.* Zabobony istniejące między ludem prostym w Galicyi // Rozmaitości, 1836.— N. 27.— S. 217—218.

[53] *Ilkiewicz Mirosław.* O Mitologii ruskiej wedlug podania ludu.— Slowianin. Lwów. 1839.— 2.— S. 91—95.

[54] *Kaissarow A.* Versuch einer slavischen Mithologie in alphabetischer Ordnung.— Göttingen, 1804.

фавітний порядок розгляду персонажів народної міфології. Ількевич також приєднався до думки російського дослідника про важливу роль фольклору як одного з основних джерел вивчення народної міфології.

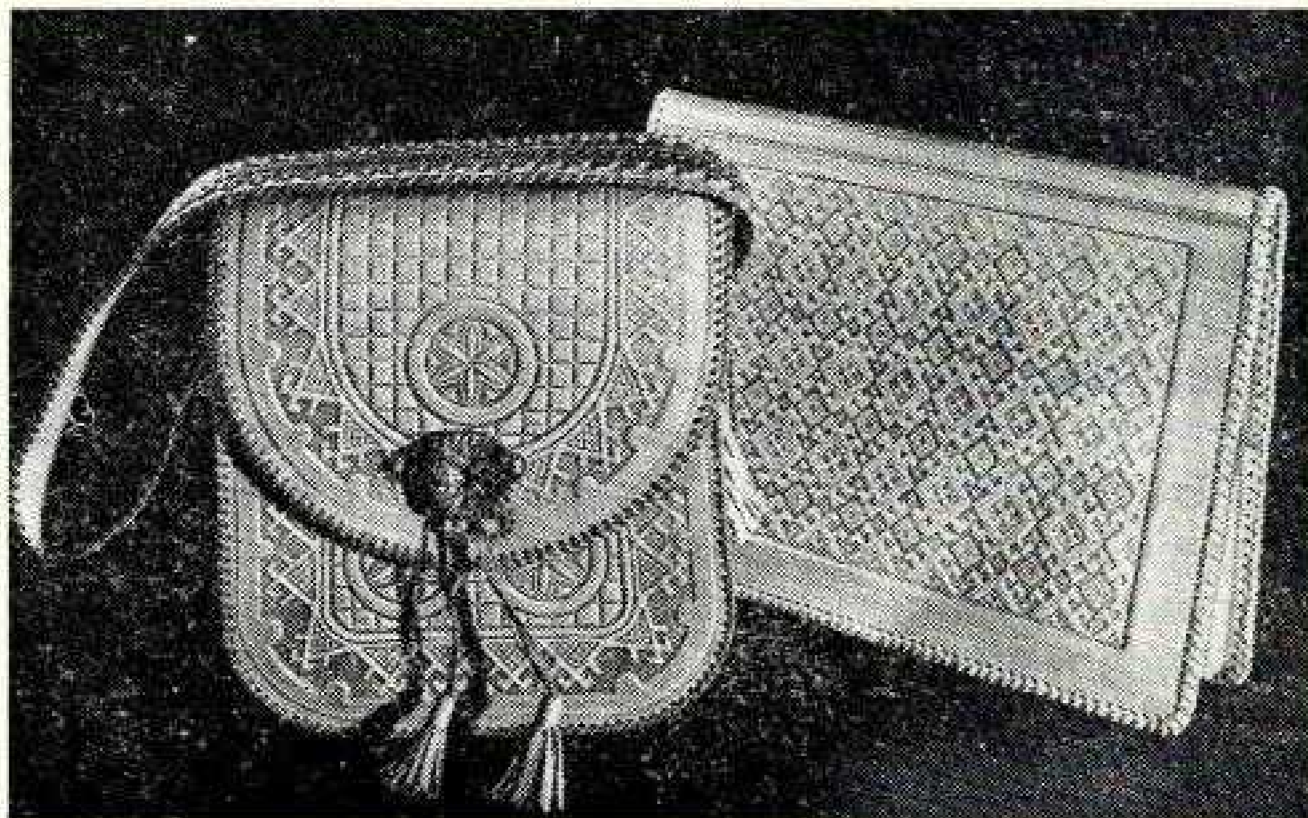
Серйозний підхід до збирацької і взагалі фольклористичної роботи, усвідомлення її ваги і культурно-наукової значимості виявляється і в тій цілеспрямованості уваги, яку надавав Ількевич історичним пісням, пошукам їх в архівах, давніх рукописних збірках і пісенниках, в його розумінні потреби фіксації обрядового пісенного фольклору разом з відомостями про відповідні обряди і звичаї, в систематизації і коментуванні народних приказок і прислів'їв, в думках передмови до їх збірки тощо.

Фольклористичний етнографічний доробок Ількевича належить до первинного фонду українського народознавчого архіву. Він містить чимало вперше зафіксованих з народних уст чи виписаних із втрачених згодом рукописних джерел пам'яток фольклору, переконливо засвідчує сукупністю свого матеріалу органічну єдність і національну цілісність народнопетичного репертуару населення західноукраїнських земель з загальноукраїнською фольклорною традицією. Значна частина цього доробку уже в свій час увійшла в актив української і слов'янської фольклористики. Тому його конче треба б зібрати і видати за збереженими рукописами і першодруками.

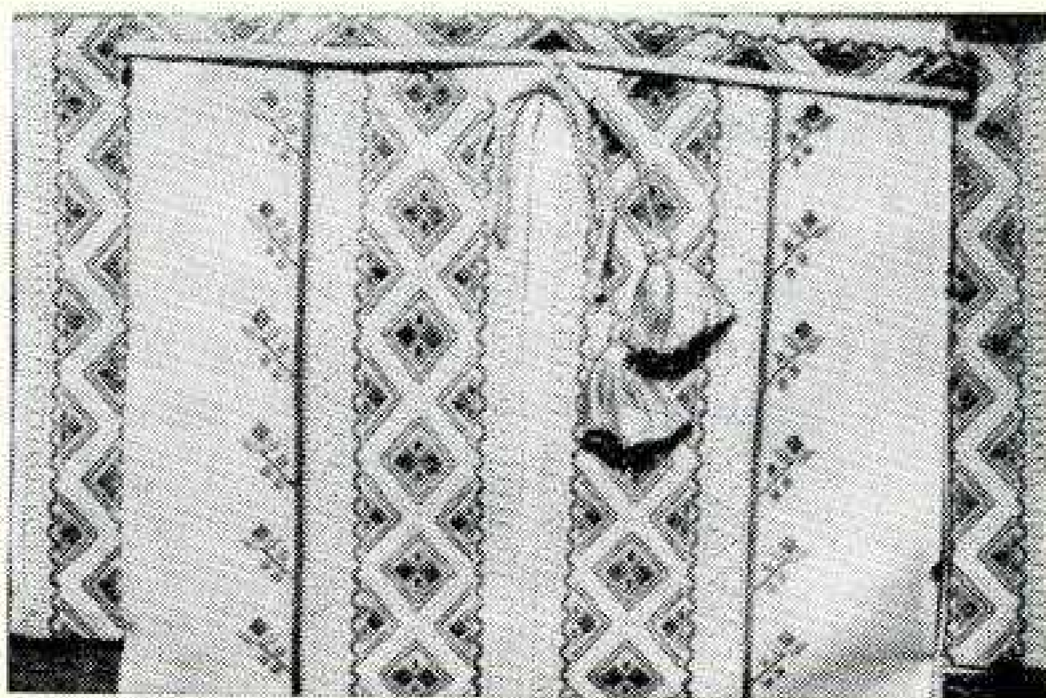
Давно заслуговує цього Григорій Ількевич, якого вже сучасники високо цінили, називали «трудолюбивим», «ревним дослідником народних старожитностей», «збирачем простонародних пам'яток». Вартий він більшої уваги й поцінування як сподвижник великого діла «Руської трійці», як один з перших плугатарів на ниві нашої фольклористики.

РОМАН КИРЧІВ

Львів



М. Книшук. Сумка та папка. Шкіра, тиснення, плетіння, Косів Івано-Франківської обл. 1978.



ТРИБУНА МОЛОДОГО ДОСЛІДНИКА

ФОЛЬКЛОРНІ ДЖЕРЕЛА ОНОВЛЕННЯ ТВОРЧОСТІ УКРАЇНСЬКИХ КОМПОЗИТОРІВ

(1970—1980-і роки)

1970-ті — початок 1980-х років були для радянської музики періодом активних творчих пошуків, художніх відкриттів. Сьогодні можемо визначити цю тенденцію як загальну, таку, що проектується на процес розвитку і оновлення не лише радянської, але й європейської музики в цілому. Композитори активніше шукають шляхи оновлення організації звукового матеріалу, форми творів, з'являються нові художні концепції, цікаві драматургічні рішення. В 1970-ті роки ціле покоління радянських композиторів вступає в період творчої зрілості. Це такі визнані майстри як Л. Грабовський, В. Губа, С. Губайдуліна, Е. Денисов, Л. Дичко, В. Загорцев, Г. Канчелі, О. Кива, В. Сильвестров, М. Скорик, А. Шнітке і ряд інших. Кожен ішов до своїх художніх ідеалів власною дорогою, хоча в їхніх творах можна помітити деякі спільні тенденції. Окремі з цих знахідок, як от активна стильова взаємодія, різні «неотенденції», нові принципи драматургії («кінематографічний» принцип) уже стали предметом дослідження. Вивчення ж інших тільки розпочинається. Серед цих останніх проблеми фольклорних впливів на професіональну музику, національного стилю та цілісної концепції розвитку композиторської творчості на сучасному етапі. Дана стаття не претендує на вичерпне висвітлення всіх перечислених питань. Нас цікавитиме проблема «фольклоризму» в сучасній українській радянській музиці.

1970-ті роки після «бурхливих 60-х» з активним розвитком радянського музичного авангарду, найрадикальнішими новаціями (що часом стояли на межі мистецтва і прагнення будь-що виділитися, бути оригінальним), сміливими пошуками нового в усіх сферах музичної творчості, ламанням традицій можуть видатися періодом відносно спокійним. Це дійсно пора певної стабілізації, відмови від крайнього радикалізму. Але процес еволюції художнього мислення не припинився. Навпаки, до цього часу відстоялися і остаточно визначилися певні напрямки розвитку композиторської творчості, а також виявилися чинники постійного впливу на неї. До перших можна зарахувати найширше використання стильової множинності в різних формах, зокрема жанрової, що характеризується орієнтацією на поєднання «низьких» і «високих» жанрів і, нарешті, появу нового романтизму (нового традиціоналізму) — стильової течії, що виникла як реакція на неокласицизм та неофольклоризм 50—60-х років. Сюди ж відносимо і дальший розвиток тенденцій фольклоризму, який, на нашу думку, став визначальним фактором стильового оновлення української радянської музики в 70—80-ті роки [1].

[1] Тісна співдія композиторської творчості й фольклору все частіше знаходить відображення в ряді наукових досліджень. Причому розглядається вона не лише в контексті формування національного стилю, але й як conditio sine gua non. Див. наприклад, статтю *Конен В. Д.* Музыкально-творческие виды XX века / Этюды о зарубежной музыке.— М., 1975.— С. 430.

Передусім необхідно виявити корені нового фольклоризму в українській музиці 70-х років, що сягають у прямому чи опосередкованому вигляді тих стильових напрямків, які зародились у музичному мистецтві ще в кінці 50-х років. Незважаючи на новизну фольклорних тенденцій тих років (особливо в порівнянні з творами попереднього 20-ліття — періоду значної стильової нівеляції та командно-адміністративного тиску на композитора як творця), майже всі найбільш яскраві й новаторські твори другої половини зазначених років до деякої міри хибують «незбалансованим характером взаємодій «старого» і «нового» [2], фольклорного і авторського. Більшість жанрів перебуває в стані оновлення, що найбільш яскраво проявляється в творах, написаних на межі 50—60-х рр. І не випадково саме на ці роки припадає формування тієї художньої течії в радянському мистецтві, що згодом отримала назву «нової фольклорної хвилі». Основне завдання композиторів-прихильників цього напрямку полягало у виробленні різних форм «синтезу фольклорної інтонаційності й сучасних методів мислення» [3]. Воно виявилось найбільш яскраво, з одного боку, в більш опосередкованому побутуванні фольклорного матеріалу зі збереженням своїх стильових ознак у системі художньо-виразових засобів музики (напрям, що бере свій початок ще в кращих творах української радянської музичної класики середини 20-х рр.) і, з другого, — прагненням до тісного взаємопереплетення фольклорного матеріалу і найбільш радикальних художньо-стильових новацій музичного авангарду (що привело згодом до певної уніфікації та домінуючої асоціативності різних типів мислення в контексті стильової множинності). Поширення названих творчих принципів (йдеться про залучення до системи індивідуального художнього мислення багатств фольклору — і не тільки музичного) спричинене ще й тим, що лише цей шлях давав змогу українським композиторам даного періоду не тільки крокувати в ногу з часом, засвоївши всі досягнення найновішої музики «технологічного суспільства» (передусім західноєвропейської), але й зберегти власне обличчя, продовжувати справу формування національного музичного стилю. Адже «...стабільний національний характер фольклору поки що залишається безумовним, на противагу професійній композиторській творчості, що тяжіє до універсальності» [4].

Стрімкий розвиток тенденцій фольклоризму в українській музиці, починаючи з 20-х років й аж до нової фольклорної хвилі 60-х рр. і блискучих досягнень останнього десятиліття, чудово підтверджує на вітчизняному матеріалі вищенаведені тези.

Необхідно зазначити, що логічний розвиток традицій фольклоризму в українській радянській музиці 1930-х — початку 1950-х років був штучно пригальмований тиском командно-адміністративної системи, а інколи й у значній мірі деформований (особливо в 1947—1954 роках). Але ж саме фольклорні традиції були постійним джерелом оновлення музичної творчості. Навіть ортодоксальна новація, що переповнювала більшу частину творів композиторів так званого авангарду 1960-х рр. (Л. Грабовського, В. Сильвестрова, деяких інших) і не була, на перший погляд, в жодній мірі пов'язана з тенденціями фольклоризму, видається нам зараз позірною [5]. Сьогодні виразно бачимо тісні зв'язки між творчими принципами композиторів-авангардистів і творчістю найвизначніших майстрів музичного мистецтва XX століття — Б. Бартока, А. Берга, І. Стравінського, П. Хіндеміта, які щонайповніше осмислювали і використовували у своїй музиці принципи і закономірності фольклорного мислення. Характерною особливістю української музики цього періоду є прагнення композиторів до стійкої синтетичності мислення

[2] *Григорьева Г.* Стилевые проблемы русской советской музыки второй половины XX века.— М., 1989.— С. 54.
[3] *Там же.*— С. 55.
[4] *Конен В. Д.* Музыкально-творческие виды XX века.— С. 422.
[5] На подібних позиціях стоїть також Л. І. Долідзе (див.: Дисс. на соиск. ... канд. искусствоведения. Некоторые проблемы национального в психологии музыкального творчества. На примере инструментальных произведений Стравинского и Прокофьева).— М., 1977.— С. 6, 38, 81.

і використання найбільш загальних принципів художнього моделювання простору й часу, притаманних не лише українському музичному фольклору, але й народній творчості інших країн Європи, а часом і позаєвропейським культурам (джаз). Бурхливість, з якою проходили дані процеси (а це, мабуть, пояснюється прагненням якомога швидше творчо переосмислити досвід у цій царині ряду провідних зарубіжних композиторів, а також радянських композиторів-класиків), прискорила формування декількох провідних напрямів художнього синтезу, що визначатимуть шляхи розвитку і оновлення української радянської музики в 70-ті роки й, багато у чому, на початку 80-тих. Це, передусім, поєднання елементів фольклору з принципами сонористики [6] — напрям, що залишається домінуючим до середини 80-х рр. (в творчості Л. Дичко, О. Киви, Г. Ляшенка, М. Скорика, Є. Станковича, В. Стецурка, ряду інших композиторів). Другий — використання закономірностей мислення і елементів фольклору в умовах серійного (а згодом і стохастичного) письма (у творчості Л. Грабовського, В. Загорцева, частково, В. Сильвестрова). Третій, що синтезує різні типи мислення в довільних поєднаннях, часто в умовах стильової множинності. Ці процеси реалізуються, як правило, через призму індивідуального авторського бачення при опорі на домінуючий тип звукової виразності (загальна тенденція композиторської творчості 1970-х — початку 1980-х років).

Загальною тенденцією стало також у 70-ті — 80-ті роки все зростаюче зацікавлення композиторів вокальною музикою і посилений інтерес до можливостей різних жанрів камерно-вокальної музики як однієї з найбільш універсальних і мобільних галузей музичної творчості. Вже в творах, що з'явились у середині 1970-х років, помітне прагнення композиторів не просто вийти за межі традиційного використання поспівкового фольклорного тематизму й вузько-об'ємних мелодичних побудов, що беруть початок ще з творів раннього І. Стравінського та Б. Бартока і фактично подібні за звучанням у музиці різних народів (одна з ЗФЗ XX-го ст.), а й відшукати власні, суто індивідуальні шляхи осмислення фольклору [7]. Це призвело до появи у рамках усіх трьох вищезгаданих напрямків ряду яскраво індивідуальних і художньо переконливих творів. Серед них особливої уваги заслуговують твори, написані в жанрах камерної кантати та камерно-вокального циклу.

Вже на початку 70-х рр. з'являється кантата для меццо-сопрано і камерного оркестру на вірші Ф. Тютчева і О. Блока В. Сильвестрова. Твір, що накреслив шляхи цілого напрямку в розвитку радянської камерно-вокальної музики. Тут вперше в вокальній творчості композитора сонорність стає таким же ж об'єктом роботи, як і гармонія, мелодика, ритм, фактура. В. Сильвестров прагне засобами звучання не лише підкреслити, а й об'єктивно відтворити тезу про велич Всесвіту, єдність Природи, живої і неживої, неосяжність Космосу. І голос, і інструментальний супровід трактуються як рівноправні складові твору, в якому співіснують поруч сонористика і додекафонія, тональна музика й вільна атональність. Особлива довершеність і ясність мелодичних ліній, детальне опрацювання фактури й прискіпливий добір принципів розвитку якнайповніше відображають повернення композитора до романтичного світосприйняття і свідомої опори на інтонації міської романсово-пісенної традиції XIX-го — початку XX-го століть. Цей напрям продовжує розвиватись композитором у подальших творах: циклах «Тихі пісні» на вірші класичних поетів (1974—1977), «Прості пісні» — анонімного поета, О. Мандельштама та О. Пушкіна (1974—1981), «Ступені» — анонімного автора, О. Мандельштама, Ф. Сологуба, Ф. Тютчева, Дж. Кітса, О. Пушкіна, Є. Баратинського (1980—1982), чотирьох піснях на вірші О. Мандельштама для баритона і фортепіано (1982), а також у канта-

[6] Визначення сонористики див.: *Назайкинский Е.* Звуковой мир музыки.— М., 1988.— С. 41—42.

[7] Подібне спостереження робить також Н. Горюхіна в одній із статей: *Горюхіна Н. А.* Методика анализа национального стиля // Очерки по вопросам музыкального стиля и формы.— К., 1985.— С. 84.

тах «Лісова музика» на слова Г. Айгі (1977—1978) та «Ода соловейкові» на вірші Дж. Кітса (1983). Власне в цих творах остаточно відстоюється той напрям розвитку музики, що згодом був окреслений як новий традиціоналізм чи неоромантизм. Характерною його особливістю є прагнення композитора до вокалізації мислення і значної інтеграції фактури, що сприяє зміцненню художньої цілісності. Тут остаточно формуються надзвичайно важливі риси напрямку — «деяка просторовість, що виникає завдяки самостійності звукових планів, різна міра їх щільності й інтенсивності»[8]. А в «Тихих піснях» композитор знаходить найбільш адекватний для його авторського задуму (до подібних знахідок прийшли незалежно в ряді творів інші автори, зокрема, О. Кива) спосіб поєднання музики і поезії, що грунтується не лише на односторонньому зв'язку: музика розкриває особливості поезії, але й на зворотньому — поезія сама становить приховану музику («вірш сам себе співає»), а «сама музика виявляє спільні риси, перегуки в поезії»[9]. Адже «...в літературній основі... існують риси спільності, які може виявити тільки музичне втілення»[10]. З цими положеннями пов'язаний і домінуючий тип розвитку, що полягає в мінімально зміненому варіантному повторенні музичного матеріалу з іншими текстами. Власне такий спосіб єдності музики і слова — найхарактерніша ознака музичного фольклору й уперше в українському музикознавстві був підмічений і влучно охарактеризований Ф. Колессою ще на початку століття[11]. Неодноразово підкреслювалася і подібна трактовка простору і типів розвитку в українському народному багатоголоссі[12].

До схожих принципів прийшов у своїх камерно-вокальних творах і О. Кива. Вже в Камерній кантаті № 2 на сл. Ф. Г. Лорки, незважаючи на відсутність стилізації, відтворений дух і колорит іспанської музики і, передусім, фольклору. Сприяють цьому вдало використані автором прийоми розвитку матеріалу, як от мінливість ритміки, часом гострої і нерегулярної, що сприяє досягненню ефекту зміщення долей, їх плинності, детально опрацьована фактура, що стає самостійним засобом виразності, ладоінтонаційна свіжість мелодичних побудов. Ці принципи знаходять дальший розвиток у Камерній кантаті № 3 на сл. П. Тичини (1982) і в камерно-вокальному циклі «Три поеми» на його ж вірші (1982). В цих творах ще більш помітною стає взаємозалежність музичного ряду і текстової основи. Глибоко народні вірші П. Тичини, який широко використовує принципи мислення, притаманні українському фольклору, його семантику й закони драматургії, спонукали композитора звернутись до підголосковості як основного типу фактурного викладу, шукати щонайглибших зв'язків у звучанні слова і музики (див. вище), розробляти домінуючу дво- чи трипластовість фактурної організації, характерну для народного багатоголосся. Дуже цікаві й конкретні способи роботи з матеріалом. Так у «Трьох поемах» на вірші П. Тичини О. Кива використовує терцево-септакордову лейтінтонацію-комплекс (з ядром з двох малих терцій) як базу для розгортання музичної тканини по вертикалі й по горизонталі (діагональний спосіб організації музичної мови, що бере початок від найдавніших шарів календарно-обрядового фольклору). Цей лейткомплекс відіграє роль центрального елементу системи (термін Ю. Холопова). Основна в тематичному відношенні мелодична лінія надзвичайно мобільна, передається з голосу в голос (вокальна партія трактується як рівноправний партнер інших) і огортається з усіх боків щедрим мереживом підголосків, що несуть мелодико-гармонічне навантаження. Фактура твору ніби дихає в одному

[8] *Савенко С.* И гармонической стихии власть: (О музыке Валентина Сильвестрова) // Сов. музыка.— 1983.— № 3.— С. 27.

[9] *Павлишин С. С.* Валентин Сильвестров.— К., 1982.— С. 65.

[10] *Там же.*— С. 65.

[11] Див.: *Колесса Філарет.* До питання про український музичний стиль.— Львів, 1907.— С. 12.

[12] Див., наприклад, *Кошиць О.* З піснею через світ / Україна.— 1989.— № 27.— С. 21; № 28.— С. 15—17; № 29.— С. 18—20; № 30.— С. 13—15; № 31.— С. 15—17. Також: *Ященко Л.* Українське народне багатоголосся.— К., 1962.— С. 121, 124.

ритмі з віршем. Велика роль ритмічних унісонів (див., наприклад, поему «О панно Інно», Ц. 3, партії струнних) у які то сходяться голоси, то розходяться з них, поступово розщеплюючись на ряд підголосків і розшаровуючись фактурно (характерний принцип розвитку народного багатоголосся). В Камерній кантаті № 3, розвиваючи далі ці принципи (тут роль лейтгармонії виконує терцево-великосекундовий комплекс), композитор усе ширше застосовує розшарування тканини на фактурні блоки, а також вільно вкраплює в тих місцях, що носять звукозображальний характер та в кульмінаційних зонах, блоки алеаторично-сонорного звучання.

Звертає на себе увагу скрупульозне опрацювання метроритміки й озвучення поезії обох «тичининських» циклів. Вірші одного з найбільших поетів сучасності характеризуються, з одного боку, величезним новаторством в області образних узагальнень, асоціативності мислення, словотворення, способів віршування, поетичної метрики й ритму, а, з другого, — всі ці новації глибоко вкорінені в український фольклор з його музикою звучань, асонансами, багатством тропів (пор., наприклад, семантику образів П. Тичини: «наречена» — революція, війна, «очі, серце і хорали» — розум, відчуття і старе світосприйняття, «шляхи в крові» — насильство й смерть — з аналогічними значеннями фольклорних образів). Окрім того П. Тичина — сам чудовий музикант — свідомо «змушував співати» свою поезію (ним написано навіть ряд творів за законами розвитку музичних жанрів: «Фуга», симфонія «Сковорода», поема «Похорон друга»). Відібравши ряд найпоказовіших у цьому відношенні поезій, О. Кива прагне до утворення ізоморфного зв'язку систем слово — музика й якомога повнішого злиття мовних і музичних інтонацій. Це виявляється в майстерному використанні на національному грунті так званої варіабельної метрики (композиційний прийом і термін вперше застосовані Б. Блахером) й органічному поєднанні часовимірної метрики з акцентною. Композитор користується в мелодичному розвитку характерною мобільністю акцентів — як метричних, так і логічних, — частим їх зміщенням по відношенню до ритмічного дихання гармонії (не випадкове тут і настійливе використання сонорно-педальних звучань). Дуже цікавою є знахідка, що полягає в своєрідному ферматуванні закінчень мелодичних фраз і поспівок (детально фіксована в нотному тексті засобом заліговування коротких метричних одиниць — вісімок і шістнадцяток), свідомому «запізненні» початку мелодичних побудов провідних у тематичному значенні голосів по відношенню до ритму гармонічних змін (це дозволяє зробити співпадіння початку фраз з гармонією і своєрідні гармонічно-метричні унісони мелодії і гармонії в кульмінаційних зонах засобом могутнього психологічного впливу на слухача). Досягти якнайбільшого злиття тонкої інтонації вірша з музичною допомагає і характер мелодичного розвитку, що базується на зчіпленні поспівок, детально виписана в тексті мелізматика, що так притаманна народно-імпровізаційній манері виконання, а також декламаційно-мовленчевий характер вокального інтонування [13] (як от у глибоко трагічній за звучанням першій частині Камерної кантати № 3, цифри 5 і 6).

Надзвичайно тісні зв'язки з українським фольклором не лише на рівні типу мислення і способів розвитку матеріалу, але й на конкретноінтонаційному можна прослідкувати і в медитативно-зосередженій музиці Камерної кантати на вірші бірманських поетів В. Степурка (пор. мелоінтонацію, що вперше виникає в партії альтів у 6-му такті частини № 3 («Поедем на Таити») і тему вступу першої частини Симфонії № 2 Л. Ревуцького).

Цікавими зразками пошуків власних шляхів втілення фольклорного типу мислення в музиці професійної традиції є твори, написані на народні тексти. В даному випадку, як цілком справедливо зазначає

[13] Див.: *Ментюков А.* Декламационно-речевые формы интонирования в музыке XX века.— М., 1986.— С. 4.

Г. Конькова, даючи свій варіант музичного прочитання тексту, «композитор користується найрізноманітнішим арсеналом сучасних засобів виразовості, що дозволяє йому глибше проникнути в психологічний підтекст народної поезії, виявити приховані в ній можливості»[14]. Підходять же автори до вирішення цього питання глибоко індивідуально. В. Загорцев у камерній кантаті «В дитячій» (1979), продовжуючи лінію, започатковану ще в ранніх «Приказках» (1963), свідомо працює над втіленням фольклорного типу мислення вже в найнижчих структурних рівнях музичної мови. В кантаті переважає тематизм, заснований на вузькооб'ємних, трихордових поспівках, широко використовується мобільна ритмічна варіантність у мелодичних шарах фактури, що підкреслює їх тематичне значення (особливо в 1-й частині), формування більш розгорнутих мелодичних ліній шляхом зчіплення вузькооб'ємних поспівок (у 2-й і 4-й частинах), гармонічна й мелодична варіантність на каденційних відрізках. Кварто-квінтові співзвуччя, що домінують у творі, беруть свій початок від вертикалей народно-імпровізаційного підголоскового типу багатоголосся. Ці прийоми, послідовно проведені композитором через усі частини циклу, а також групування цих останніх за принципом контрасту сприяють й художній довершеності й цілісності авторської концепції кантатного циклу.

І. Кириліна пішла в своїй камерній кантаті «Приказки» дещо іншим шляхом (це, очевидно, й зумовило обрання для втілення свого задуму одночастинної форми з рисами циклічності). Пісенні типи мелодизму пронизують фактуру твору. Виразно полістилістична техніка дала змогу вільно поєднувати мелодичні побудови фольклорного типу й модельовані стилістичні блоки музики минулих епох з найсучаснішими методами роботи з матеріалом, включаючи алеаторичні прийоми та елементи сонористики. Переконливості драматургічного вирішення сприяють також і по — театральному яскраві музичні образи твору.

Надзвичайно цікавими є і художні знахідки одного з найрадикальніших новаторів — «шестидесятників» В. Грабовського. Будучи одним з найяскравіших представників експресіоністичного спрямування в радянській музиці 1960-х років, він створює в середині 70-х рр. чудові зразки лірики: природи («Пастелі» для меццо-сопрано і 4-ьох струнних на сл. П. Тичини), і філософської («Шість японських хокку» для тенора, флейти пікколо, фагота і ксилофона). В цих творах захоплює чітко продумана форма, зважені й, безперечно, переконливі фактурні та сонористичні знахідки (як от увага до звучання і самантичного навантаження фонем, що привела до озвучення не лише складів і голосних, а й приголосних звуків і якості самодостатніх у фонічному відношенні), вдало використані звукоімітаційні прийоми (gliss., flagg та ін. у найрізноманітніших комбінаціях), що, завдяки багатому сонорному звучанню, практично утворюють при сприйманні музики обидвох циклів додатковий уявно-візуальний ряд, який полегшує прочитання авторського задуму. Про те, що дані цикли не були випадковістю на композиторському шляху В. Грабовського, свідчать подальша еволюція його творчості й постійне прагнення працювати зі словом. А кращим доказом правильності обраних орієнтирів є нещодавно створений 9-ти частинний вокальний цикл на слова В. Хлєбнікова «Когда...» (1987 р.). В цьому творі В. Грабовськимй розвиває творчий досвід, набутий при компонуванні попередніх циклів. Усі ці твори об'єднуються прагненням композитора змоделювати принципи розгортання музики і фактурне розмаїття народної скарбниці, а також пошуками аналогів для звукового втілення деяких прийомів і видів немузичних гілок фольклору (народний живопис, орнаментика).

Як бачимо, живе спілкування з фольклором, постійне використання в своїй творчості його багатств і способів мислення, притаманних музичним жанрам народної творчості, стали тими могутніми джерелами сти-

[14] *Конькова Г. В.* Черты нового в преломлении фольклора в развитии жанров в украинской музыке 60—70-х годов.— Дисс. на соиск. ... канд. искусствоведения.— К., 1978.— С. 13—14.

льового оновлення музики українських радянських композиторів, які не лише визначали шляхи розвитку української музичної культури у 1970-ті роки, але й продовжують посідати чільне місце в музичних процесах 80-х рр., і з часом вплив фольклору на професійну музичну творчість не тільки не зменшується, а й навпаки, зростає і служить запорукою успіху більшості сміливих починань. Саме тому можна зробити висновок про те, що роль і місце фольклору в новаторських шуканнях українських композиторів XX-го століття є не просто вагомою рисою, але й необхідною об'єктивною закономірністю сучасної епохи.

БОГДАН СЮТА

Київ

ПОЕТИКА БОЛГАРСЬКОЇ НАРОДНОЇ ЗАГАДКИ

Поетика болгарської народної загадки завжди привертала увагу багатьох дослідників фольклору. Вивченню цієї проблеми присвячено ряд праць таких болгарських фольклористів як С. Стойкова, І. Умленський, Л. Любенов та інші. Участь автора цієї статті у записуванні народної творчості спільно з науковцями Інституту фольклору БАН в 1988—1989 роках на території Болгарії та в Запорізькій області на Україні дала можливість зібрати певну кількість нового матеріалу і зробити певні спостереження щодо особливостей побутування народної загадки у болгар на сучасному етапі, а також щодо ролі художніх засобів у цьому процесі. Дослідження даної проблеми є сьогодні актуальним з огляду на нерозробленість цієї теми на матеріалі болгарської діаспори на Україні. Крім цього, аналіз народної творчості національних меншостей, що проживають на території нашої республіки, певною мірою сприятиме створенню бази для досліджень порівняльного плану і стимулюватиме також дослідження українських загадок, які, на жаль, ще недостатньо привертають до себе увагу українських фольклористів.

Характерною рисою народної загадки є її двочленна структура: власне загадка і відгадка. Без відгадки загадка позбавлена сенсу. У фольклористиці вчені дійшли спільної думки про нерозривність цих елементів загадки: «Якщо відгадки немає, то загадка руйнується, втрачає смисл; руйнується її художній образ <...>. Якщо виключити відгадку, то зникне й інакомовлення, вийде просте повідомлення життєвого факту» [1].

Болгарські фольклористи дедалі частіше записують загадки, розраховані на, так би мовити, їхню «нерозгадуваність». Так, протягом кількох десятиріч у Болгарії дослідниками фольклору фіксується така загадка:

Црънко маленко
с малку белко.

(Бълха с гипсиран
крак) [2]

У новіших записах вона «обростає» доповненнями:

Черничко мъничко
с мъничко беличко
нагоре надолу.

(Мравка с гипсиран
крак в асансьора) [3]

Очевидно, тут маємо справу із зразками авторського походження, причому на цьому прикладі яскраво помітна тенденція до переходу таких загадок у сферу явищ фольклорних (обидва варіанти записані у

[1] *Митрофанова В. В.* Русские народные загадки.— Л., 1978.— С. 115—116.
[2] *Умленски И.* 2000 гатанки от Кюстендилско // Архів Інституту фольклору БАН.— Ф. III.— № 443.
[3] Загадка записана автором статті. Надалі власні записи подаємо без вказівки на джерело публікації, оскільки вони публікуються вперше.

різних місцях Болгарії, часова дистанція складає більше 20 років). Тому дозволимо собі аналізувати дану загадку як фольклорний твір.

Тут спостерігаємо виразне прагнення творців і носіїв загадки до оперування алогізмами і нісенітницями, а комічна та ігрова спрямованість її очевидна. Варто зауважити, що відгадка має абстрактний, надуманий характер і ніяк не пов'язана з дійсністю. Слухач, керуючись описом, що дається у відгадці, намагатиметься віднайти денотата з навколишнього оточення з повною приреченістю на невдачу. Але, незважаючи на це, загадка все одно досягає своєї мети, оскільки при повідомленні відгадки створюється комічна ситуація, на що, власне, й була націлена загадка. Як бачимо, загадка може успішно побутувати і без обов'язкового зв'язку між відгадкою і предметом, який існує у навколишньому оточенні. Цей приклад дозволяє нам поставити під сумнів категоричне твердження фінського фольклориста А. Аарне, який ідентифікував відгадку з предметом загадки і на цій підставі дійшов висновку про те, що спочатку повинна існувати відгадка, а вже потім з'являються загадки[4]. Правильніше було б вважати, що існують предмети, що стають об'єктами загадок, а самі загадки виникають тільки разом з відгадкою, оскільки без неї вони позбавлені смислу і як такі існувати не можуть. До речі зауважимо, що аналогічний тип загадок відомий і серед східних слов'ян. Йдеться про «загадки-розиграші», зорієнтовані на те, що відгадка обов'язково буде невірною, що ставить відгадувача у комічне становище.

Відносно предметного кола, яке служить основою для створення загадок, то слід відзначити таке. Найчастіше предметами загадування тут стають добре відоме людині із повсякденного життя хатнє начиння, рослини, тварини, небесні світила, рідше природні та інші явища і вже зовсім рідко абстрактні поняття. Коротше кажучи, природна стихія загадки — світ конкретних речей. Виникає дивна ситуація. Здавалося б, предмети, з якими людина має справу ледь не щодня і які не викликають у неї якихось особливих емоцій та асоціацій, не можуть послужити об'єктом мистецтва слова. Але в тому й криється феномен загадки, що вона допомагає людині побачити величне у буденному. Нетривіальний погляд на добре відомий людині предмет чи явище, яскравий незабутній образ викликає у слухача живий інтерес, мовби відкриваючи нові потенційні якості предмета. Якщо ж врахувати наше попереднє спостереження про те, що загадки вищенаведеного типу мають тенденцію до переходу у сферу фольклорних явищ, то очевидно, що наші уявлення про предметний світ загадки стануть недостатніми і потребуватимуть подальшої наукової розробки і дослідження.

Для створення оригінального образу загадка використовує різноманітні поетичні засоби, найбільш давнім з яких є інакомовлення. Проте в сучасному українському фольклорі доля загадок, побудованих на інакомовленні дуже незначна. У болгарському фольклорі їх ще менше. У процесі еволюції художніх та мовних засобів загадка стала широко їх використовувати для побудови образу. І тут безсумнівне лідерство належить метафорі, яка багатьма дослідниками вважається основою загадки. Ще Арістотель вважав загадку добре складеною метафорою. Звичайно, метафоричні загадки становлять більшість. О. М. Веселовський у роботі «Психологічний паралелізм та його форми у відображеннях поетичного стилю» переконливо довів, що метафори у загадках мають описове походження, або ж, послуговуючись термінологією Веселовського, можна сказати, що метафорична загадка базується на одночленному паралелізмі, в основі якого лежить заміщення одного предмета іншим[5]. Вчений на прикладі численних варіантів загадки про книгу у фольклорі різних слов'янських народів показав механізм створення метафори у загадці, який базується на принципі заміщення предмета

[4] Цит. за: *Лавонен Н. А.* Карельская народная загадка.— Л., 1977.— С. 88.
[5] *Веселовский А. Н.* Психологический параллелизм и его формы в отражениях поэтического стиля // *Веселовский А. Н.* Поэтика.— СПб., 1913.— С. 205.

його образом[6]. Саме принцип заміщення багатьма дослідниками вважається основним принципом побудови загадки. В. В. Митрофанова розуміє його так: «Порівнявши предмет загадування з якимось іншим і знайшовши у них щось спільне, загадка не використає звичний спосіб порівняння із сполучником «як». Не буде сказано про буряк, що він у землі як червоний чобіт, або про моркву, що вона як дівчина у темниці. Загадка просто замінить один предмет іншим»[7].

Використання метафори у загадці як основного художнього засобу легко пояснити, адже метафора — це троп, який найбільш повно відповідає специфічним особливостям даного жанру у художньому відображенні дійсності. Але якби метафора була єдиним поетичним засобом, яким оперує загадка, то остання дуже скоро перестала б цікавити слухача, оскільки, засвоївши основні принципи побудови метафори у загадках, він дуже швидко навчився б безпомилково їх декодувати. І тут, мабуть, дуже важливо буде підкреслити, що для загадки характерна багатоманітність художніх засобів і прийомів так само як і багатоманітність їх взаємосполучень, часто неповторних у кожній конкретній загадці. Вважаємо, що тільки за такого комплексного підходу можливе найбільше наближення до розуміння поетичної суті феномена загадки. На перспективність такого підходу звертав увагу білоруський дослідник народної загадки Н. С. Гілевич[8]. У цьому зв'язку, на наш погляд, корисно буде навести визначення загадки з огляду на її поетичні якості, яке дає О. Квятковський: «Загадка — хитромудрий поетичний вислів, у якому ознаки загадуваного предмета даються у зашифрованому вигляді, який відводить убік. Загадка є своєрідною формою відчуження і будується звичайно на принципі уповільненої метафори (точніше — симфори), каламбурного алогізму і утрудненого паралелізму»[9].

Ми, в свою чергу, хотіли б зазначити таке. Звичайно, не всі поетичні засоби одинаковою мірою використовуються у якій-небудь одній окремо взятій загадці. Деякі з них, як метафора, використовуються досить часто (але й наявність метафори у загадці зовсім не обов'язкова), інші — рідше. Проте подібно до того, як навіть з кількох букв можна скласти безліч слів, у кожній конкретній загадці подибуємо часом неповторне сполучення кількох поетичних засобів і прийомів, якими диспонує загадка. Описати всі можливі комбінації дуже важко та й не зовсім потрібно, тому обмежимося короткою характеристикою основних сполучень.

Якщо спробувати зробити загальний огляд образного світу загадки, то побачимо, що він теж походить зі сфери добре відомих людині довколишніх предметів і явищ. Один і той же предмет може в одній загадці виступати образом, а в другій — денотатом. Наприклад, у загадці про гарбуз

Бодлива крава
През плет бяга

денотат «гарбуз» замінюється образом із зовсім іншого родового ряду— корова». Денотат — неістота замінюється образом — живою істотою.

Набагато рідше у загадці спостерігається зворотний процес. В одній болгарській загадці гарбузові уподібнюється голова людини, тут гарбуз вже не денотат, а образ:

На гола тиква
трева пониква[10].

І в цьому випадку денотат і образ належать до різних родових груп. За рахунок такого прийому досягається ефект відчуження, який, відводячи слухача у протилежний бік у пошуках правильної відгадки,

[6] *Там же.*— С. 205—207.
[7] *Митрофанова В. В.* Русские народные загадки.— С. 115.
[8] *Гілевич Н. С.* Паэтыка беларускіх загадак.— Мінск, 1976.— С. 77—78.
[9] *Квятковский А.* Поэтический словарь.— М., 1966 — С. 110.
[10] *Стойкова С.* Български народни гатанки.— София. 1984.— № 1629.

утруднює і, відповідно, робить більш цікавим сам процес відгадування, що уподібнює його грі.

Найчастіше ефект відчуження створюється завдяки уособленню, коли відбувається заміна неживого предмета живим. Уособлення — один з найбільш улюблених художніх засобів загадки. І коли порівняти два предметних кола, які складають предмети загадування та їх образи-замінники, то побачимо, що перше коло в основному складається з предметів неживої природи, а друге — із живих істот. У кінцевому підсумку це свідчить про прагнення людини оживити у загадці неживу природу. Н. О. Лавонен схильна вважати, що у світі відгадки більше неживих предметів, тому що їх більше навколо людини, у природі, а при уподібненні явна перевага надається живим істотам. Хотілося б дещо розширити цю слушну думку [11].

Погляд на загадку як на засіб створення ігрових та комічних ситуацій дає підстави вважати, що предметний світ відгадки складається переважно з неживих предметів ще й тому, що оживляючи у загадці який-небудь предмет, слухачі здійснюють перехід з одного рівня абстрактного мислення у другий (такі часті переходи є характерними для гри), а що часто втрапляють не на потрібний рівень (загадка нерозгадана), то завдяки констатації «неправильності думки» (при повідомленні правильної відповіді на загадку) створюється комічна ситуація [12].

Підтвердження того, що предметний світ відгадок ширший сам по собі, тоді як образний світ складається переважно з предметів, що часто оточують людину, на болгарському матеріалі можна отримати й шляхом порівняння алфавітних покажчиків відгадок з іменним та предметним покажчиком збірника болгарських загадок О. Стойкової, який на сьогодні є найповнішим виданням загадок у Болгарії. Зробивши це, ми помітимо, що в образній системі болгарських народних загадок часто зустрічаються популярні імена, назви людей за родовою ознакою, віком, професійною приналежністю та ін., назви домашніх тварин.

У загадці уособлення часто підсилюється парадоксом, суперечністю між образом та його рисами або діями, між діями та їх результатом або реакцією, яку образ викликає у слухачів. Так, у загадці про піч

Стар дядо побелял,
лятно време никой не го поглежда,
пък кога доде зима,
секи го прегръща и цалува [13].

створюється парадокс: образ — «старий сивий дід», який влітку викликає адекватну реакцію («ніхто на нього й не гляне») [14], зате взимку — «всі його обіймають і цілують». Порушується норма, створюється парадокс. Наявність парадоксу у загадці інтригує слухача, активізує його мислення і спрямовує на пошуки зняття такої суперечності (у даному випадку залежність позитивної або негативної реакції від пори року). При відгадуванні загадки суперечність знімається і слухач дістає задоволення від декодування метафори. Значення парадоксу у загадці настільки важливе, що ми б його навіть поставили в один ряд з метафорою, хоча це й різні речі (метафора — троп, парадокс — прийом), але їхній симбіоз досягає значного ефекту. Беручи до уваги сказане вище процес відгадування загадки можна було б навіть назвати свого роду процесом зняття суперечності (у нашому випадку в ігровій формі). На підтвердження цієї тези можна навести кілька загадок, в яких відсутність парадоксу позбавила б смислу саму загадку.

Червено мънинко,
червено мънинко
царя от пут отбива.
(Ягода)

[11] *Лавонен Н. О.* Карельская народная загадка.— С. 96.

[12] Функція створення комічних ситуацій останнім часом набирає все більшої ваги у спектрі функції болгарської загадки, особливо це стосується сленгових загадок. Проте у рамках даної статті немає змоги детальніше обгрунтувати цю думку.

[13] *Стойкова С.* Български народни гатанки, № 3381.

[14] У цьому зв'язку відкривається ще один цікавий аспект дослідження жанру — норми народної моралі у загадці.

У цій загадці парадокс побудований на несумірності величин. Щось червоненьке і маленьке (суниця) примушує зійти з дороги самого царя — вершину в ієрархії величин. Основою парадоксу у загадці може бути також позірний алогізм, часові неузгодження, невідповідність між дією та її результатом тощо.

Ще один спосіб створення парадоксу у загальних рисах можна було б визначити як відхилення від норми, хоча і таке пояснення не зовсім правильне, бо в кінцевому підсумку парадокс завжди зводиться більшою чи меншою мірою до відхилення від норми. Але в загадках, які наводимо як приклад, воно зустрічається ніби у «чистому вигляді», створюючи незвичну для людського сприйняття картину, яка стає зрозумілою після декодування образу:

Сред морето огън гори. *(Кандилото)*	От едно огнище цял свет се топли. *(Слънцето)*

Загадок, що базуються на сполученні поетичного парадоксу (оксиморона) і метафори, якщо не більшість, то дуже багато у загальній масі загадок. А от якщо простежити за популярністю загадок, то не зможемо не помітити, що абсолютна більшість популярних загадок побудовані на парадоксі. І коли оцінювати загадки з погляду їх ігрового значення, то й тут парадокс виходить на перший план, адже саме парадокс привносить в основному ігрові елементи в загадку, змушуючи слухача оперувати нісенітницями. «Потреба у подібному психологічному подразнику дуже велика,— вважає М. Рибникова,— це щось на кшталт вільних порухів свідомості, які виводять думку за рамки узвичаєних, в'яло протікаючих асоціацій. <...> Зухвалість сполучень, сміливість комбінацій — от що частіше всього вабить нас до загадки, воно ж і смішить у кінцевому результаті при відгадуванні» [15]. І справді, невідповідність між образом та його діями або якостями нібито виявляє його недостатність, що викликає сміх. В. Я. Пропп стверджує: «у навколишньому світі існує щось таке, що суперечить закладеному в нас інстинкту необхідного, не відповідає йому. <...>. Суперечність між цими двома началами *є основною умовою, основним грунтом* (курсив наш — А. Є.) для виникнення комізму і сміху, який він викликає» [16]. Стосовно загадки, то такою суперечністю є оксиморон, тому можна стверджувати, що саме поетичний парадокс у загадці є основою для створення комічних ситуацій.

М. Рибникова у своїй роботі певною мірою абсолютизує роль оксиморона у загадці, надаючи йому перевагу перед метафорою. Болгарський матеріал не дає підстав для подібного висновку, тому зазначимо, що без вдалої метафори і оксиморон неспроможний. У загадці і парадокс, так би мовити, «замішаний» на метафорі. Саме вмілим використанням поетичного прийому (оксиморона) поетичним засобом (метафорою) загадка досягає більшого ефекту, аніж використанням кожного елемента окремо. Свідчення тому — велика популярність загадок, у яких наявне таке сполучення.

Щоб не бути звинуваченим, у свою чергу, в абсолютизації тільки оксиморона і метафори, слід зазначити, що неабияку роль у загадці відіграють і епітет, і метонімія, і алегорія. У вищенаведених загадках можна помітити, що метафора дуже часто виступає у супроводі епітета.

Але серед народних загадок болгар чимало й таких, у яких основним художнім елементом виступає саме епітет. Такі загадки побудовані в основному на принципі опису основних рис предмета, за якими слід визначити сам предмет. Раніше ми наводили приклад такої загадки (про суницю), у якій головним художнім елементом виступає епітет.

[15] *Рыбникова М. А.* Загадки — М.— Л., 1932.— С. 57.
[16] *Пропп В. Я.* Проблемы комизма и смеха.— М., 1976.— С. 144.

Аналогічним чином побудована також загадка про блоху:

Црнко мънинко
царя от постельо дига.
Що е то?

Епітет, як і метафора, може виступати або у сполученні з іншими поетичними прийомами (парадокс), як у попередній загадці, або ж і єдиним тропом, як, наприклад, у такій загадці:

Църно мънинко
на гъзо му клечица.

(Трънинка)

Говорячи про описовий принцип побудови загадки, слід зазначити, що загадки можуть будуватися і на його протилежності — принципі виключення або заперечувального порівняння. О. Веселовський називає такий принцип принципом заперечувального паралелізму (отрицательный параллелизм) [17]. На ньому побудована популярна у болгарському фольклорі загадка про слимака:

Перо пише —
поп не е.

Самар носи —
кон не е.

Зустрічається у болгарських загадках і просте порівняння:

Дълго, дълго, като въже,
дере, дере, като маче.

(Къпината) [18]

Інколи для позначення денотата використовується опис предмета, пов'язаного з його діяльністю. Так, у загадці про волинщика

През село върви
одрано теле [19]

маємо справу з подвійною метонімією теля—волинка—волинщик. Прекрасним зразком використання метонімії може послужити болгарська загадка про скрипку, де на позначення частин скрипки і смичка використовуються назви дерева і тварин, з яких зроблений корпус скрипки, струни і смичок:

Дрен дрещи,
коза врещи,
кон се чеше
колкото може,
сем си господ
юзда държи.
Що е то?

Метонімічні загадки важчі для відгадування, оскільки потребують більше абстрактного мислення, уміння за частиною побачити ціле.

Широко використовуються у народних загадках болгар і антоніми:

Горното рекло на долното:
— Дай да направиме снощното.

(Клепките на очите)

У цій загадці також зустрічаємося з використанням прямої мови, що загалом не дуже характерне для загадки. Окрім цього, слід зазначити, що вона має подвійний смисл. Загадка була записана з коментарем: «Подивись, яка вона загадкова». Гадаємо, інформатор мав на увазі не лише її двозначність, але й поетичні особливості. Тут маємо рідкісний приклад того, коли двозначні загадки відзначаються різноманітністю поетичних засобів — тут і уособлення, яке виражається субстантивованим прикметником, і пряма мова, і тонкий латентний зв'язок між функціональними особливостями денотата та їх образним відображенням, і, зрештою, ефект відчуження, який заводить так далеко, що у слухача виникають певні асоціації з еротичною сферою. Проте ці аналогії не

[17] *Веселовский А. Н.* Психологический параллелизм...— С. 206.
[18] *Стойкова С.* Български народни гатанки, № 633.
[19] *Там же,* № 2031.

брутальні, а мають лише ледь помітне еротичне забарвлення. Подібні загадки можуть бути прикладом висвітлення цієї теми без жодного натяку на вульгарність, тому й не викликає здивування їх популярність та активне побутування. У протилежному випадку загадки з елементами вульгарності і цинізму популярністю не користуються і побутують недовго.

Але є серед двозначних загадок і такі (а їх, до речі, немало), які не позначені багатством поетичних засобів. Так, загадка про одягання шкарпетки на ногу

Мазно улази у рошаво

побудована на чистій описовості, позбавлена якої-небудь художності і за законами логіки не мала б претендувати на популярність, але вона все ж побутує в народі. Очевидно, її популярність викликана головним чином аналогією з певним фізіологічним процесом і тому дозволимо собі зауважити, що художні якості загадки не завжди можуть бути мірилом її популярності і тривалості побутування.

І коли вже йде мова про загадки «бідні» з поетичного погляду, то слід звернути увагу і на такі їх різновиди як «погаждане»[20], загадки-задачі, загадки-запитання. Образна система таких загадок не відзначається різноманітністю, не знаходимо тут і широкого використання поетичних засобів і прийомів. Так, у «погаждане» за допомогою однорідних образів (курочки, півники та ін.) створюється величезна кількість варіантів, що зумовлено особливостями цього різновиду болгарських загадок. Очевидно популярність таких загадок пояснюється їхньою ігровою спрямованістю і необхідністю використання при відгадуванні елементів кмітливості і математичного мислення.

Говорячи про поетику загадки, не можна оминути таких важливих аспектів, як ритміка і римування, мовні особливості та деякі інші аспекти. Проте ці питання досить грунтовно розроблені у болгарській та радянській фольклористиці, ми ж вважали за необхідне висловити лише деякі власні міркування щодо ролі художніх засобів народної загадки болгар, спираючись в основному на новозібраний матеріал.

АНАТОЛІЙ ЄРЬОМА

Київ

[20] «Погаждане» — загадка-гра, суть якої полягає в тому, щоб за поданим у вигляді загадки описом відгадати про яку конкретну родину (як правило з відомих слухачам родин) йде мова.

СЛІДАМИ ОСИПА РОЗДОЛЬСЬКОГО У НАДДНІСТРЯНЩИНІ

Відомий український фольклорист Осип Іванович Роздольський (1872—1945) перебував з 4 по 8 квітня 1901 р. на Тернопільщині у Наддністрянських селах Лисівці, Добровлянах, Печорній та Торському Заліщицького повіту з метою збору пісенного матеріалу для збірника «Галицько-руські народні мелодії». 4—5 квітня О. Роздольський відвідав Лисівці. Першого дня фольклорист у цьому селі зафіксував на фонограф 22 народнопісенні зразки, серед яких 5 балад, 8 любовних, 5 рекрутських, 1 гаївку, 1 приспівку до танцю та 5 коломийок. Другого дня він записав весільний обряд, який склав 24 пісенних зразки, а також 2 гаївки, 1 жниварську та 6 соціально-побутових пісень. Майже всі мелодії були записані від жінок («лисівецьких дівчат та молодиць», як зазначав сам збирач у польових нотатках), за винятком декількох рекрутських, наспіваних чоловічим голосом.

Третій і четвертий день своєї експедиції збирач присвятив записам фольклорного репертуару в с. Добровлянах. Там він зафіксував 46

зразків, з яких 43 записані на фонограф. Слід відзначити, що добровлянський пісенний репертуар, на відміну від інших, частково паспортизований. Це дає можливість простежити метод охоплення дослідником окремої традиції і, в даному разі, чітко конкретизувати повторні записи. Таким чином, стали відомі прізвища інформаторів Максима Юрійчука, Ілька Монича та Василя Гоймана. Співвідношення записаних О. Роздольським народних пісень у Добровлянах за два дні наступне: 10 і 36. Із них більшість записана від чоловіків, що вказує на можливе домінування у селі чоловічої співочої традиції. Жанровий склад добровлянського репертуару включає 16 любовних, 15 балад, 7 рекрутських, 4 жартівливих, 2 емігрантських, 1 заробітчанську та пісню про панщину.

П'ятий (останній) день своєї експедиції фольклорист провів у Печорній. Там він записав 23 народних пісні, з яких 21 вміщена у збірнику «Галицько-руські народні мелодії». Інформаторами у цьому селі, як дізнаємося із коментаря до збірника, були чоловіки та жінки. Занотований у Печорній пісенний репертуар складають 11 любовних, 6 балад, 3 рекрутські, 2 козацькі та 1 сатирична. У селі Торському О. Роздольський записав 7 пісень без зазначення у своїх нотатках дати запису.

З метою виявлення змінних процесів, які відбулися у народнопісенній традиції за 80 років, ми побували у вищезазначених селах Наддністрянщини в 1984—1988 роках і зробили спробу здійснити повторні записи тих же пісень, які зафіксував О. Роздольський у 1901 році. Із 130 фольклорних зразків, записаних збирачем, у пам'яті співаків залишилося 72 — це 55,4%.

Найбільш живучий пісенний репертуар (щодо першої фольклорної верстви) становить Торська пісенна традиція у особі талановитої співачки М. М. Стасюк (1903 р. н.). Вона наспівала нам 6 пісенних зразків із 7-и записаних О. Роздольським. У її варіантах збереглася значна частина текстових фрагментів, ідентичних першоджерелу. Співачка володіє значною інформативністю у передачі автохтонної традиції, є однією з небагатьох у селі оберігачів старовинного Торського весілля. По 4 пісенних зразки із 7-и у цьому ж селі ми записали від І. О. Гандзюка (1905 р. н.) та С. А. Гуменюк (1920 р. н.), які крім усного відтворення фольклору, використовують традицію фіксації його у записники.

З пісенних варіанти, ідентичні репертуару О. Роздольського, нами записано від місцевого фольклорно-етнографічного ансамблю, який діє при Будинку культури з 1983 р. Треба зазначити, що учасники ансамблю є представниками різних соціальних груп: колгоспників — 2, робітників — 5, службовців — 4. Віковий діапазон — від 24 до 59 років (але переважають учасниці молодшого покоління).

Значна частина народнопісенного репертуару, записаного О. Роздольським у Лисівцях, побутує ще й досі. Адже село здавна славилося співочими традиціями, здатністю до збереження народної культури. Тут розвивається гуртове виконавство у таких формах, як родинно-сімейний, сусідський, виробничий ансамблі.

Типовим представником родинно-сімейного є ансамбль Пазюків, зачинателем і натхненником в якому виступає Н. В. Пазюк (1912 р. н.). У ньому беруть участь дві сестри, їхні три дочки, дві племінниці та дві онуки. Члени родинно-сімейного ансамблю (крім онуків) у 60—70-х роках були учасниками місцевого сільського хору, який неодноразово виступав по радіо, телебаченню (1970 р.), займав призові місця на районних та обласних оглядах колективів художньої самодіяльності. З 1984 року родинно-сімейний ансамбль почав діяти при сільському Будинку культури як фольклорно-етнографічний. Цікавий ансамбль за своїм соціальним складом: у ньому 5 учасників — колгоспники, 2 — робітники і 2 — службовці. Від талановитих співачок ми записали близько 100 пісень, які побутують у даному середовищі в наш час. Із них найбільшу кількість складають родинно-побутові пісні та жорстокий романс. Зникає, а то й повністю трансформується в інші жанри, як зазначають самі співачки, календарно-обрядова пісенність. Майже повністю зникли з активного репертуару співаків у досліджуваному ра-

йоні колядки (маємо на увазі світські), щедрівки, русальні, жниварські та соціально-побутові пісні: чумацькі, наймитські, заробітчанські.

Цікавим інтерпретатором місцевої фольклорної традиції у Лисівцях є сімейний дует у складі батька І. М. Кліща (1926 р. н.) та його дочки М. І. Уличної (1948 р. н.). Вони наспівали нам близько 50 пісень різних жанрів, з яких 10 зразків — це пісенні варіанти записані слідами О. Роздольського.

Поширеною формою музикування у Лисівцях (та й у всіх інших селах Наддністрянщини) є «сусідські» ансамблі. Саме такий тип колективу представляють талановиті співачки О. П. Николайчук (1911 р. н.), О. М. Томенюк (1928 р. н.) та Г. І. Юркевич (1920 р. н.). Від них записано 26 пісенних варіантів, а це майже половина з тих, що є в О. Роздольського. Із них — 5 весільних та 1 набожна, що відроджені завдяки цим співачкам. Дует співачок М. М. Гуменюк (1928 р. н.) та О. Г. Палагнюк (1929 р. н.), що склався стихійно, повністю відтворив ритуал весільних пісень, аналогічних записам із 1901 р., зберігають співачки у своїй пам'яті. Таким чином, у Лисівецькій співочій традиції збереглося 60% репертуару, відповідного записам, які зробив О. Роздольський. Найживучіші жанри у цьому селі — це балади, рекрутські, весільні та любовні.

Записуючи народнопісенний репертуар у Добровлянах (з 1978 р. село увійшло до територіального складу м. Заліщик і переіменоване у вулицю Добровлянську), ми намагалися простежити розвиток «субтрадицій», носіями яких були на початку 900-х років Максим Юрійчук, Ілько Монич та Василь Гойман (інформатори О. Роздольського). Так ми відшукали онуку Максима Юрійчука М. М. Монич (1920 р. н.), яка пригадала близько 10 пісенних варіантів із репертуару свого дідуся. На жаль, наспіваний нею репертуар бідний на мелос, оскільки більшість пісень базувалася на одному і тому ж типовому наспіві (інформаторка не пам'ятала мелодій). Зате багаті на пісенний репертуар співаки П. І. Зубик (1899 р. н.) та М. В. Никорук (1904 р. н.). Від П. І. Зубик ми записали 18 пісенних варіантів, тобто 39,1% від усієї кількості пісень, записаних О. Роздольським. Незважаючи на похилий від (88 років), співачка володіє чистою інтонацією, має добру пам'ять та різнобічні знання місцевої традиції.

Цікаві пісні наспівав нам М. В. Никорук. Він пригадував, що не раз у дитинстві чув співи свого старенького сусіда Василя Гоймана (від нього записував О. Роздольський). М. В. Никорук пам'ятав 15 зразків (32,6%) із добровлянського репертуару, який у 1901 році записав фольклорист. До речі, глибоке проникнення співака у місцеву художню культуру доповнене ще й талантом різьбяра. Багато предметів у його оселі оздоблені барвистим плетивом візерунків Наддністрянського краю.

У Добровлянах ми мали можливість записати десь із 20 пісенних зразків від місцевих аматорів самодіяльного народного хору М. М. Федорашка (1922 р. н.), М. П. Лугофеда (1947 р. н.) та Д. М. Савків (1948 р. н.), але тільки 7 із них — варіанти пісень, записаних колись О. Роздольським. Одна з причин переакцентуації у розвитку традиційного пісенного репертуару в Добровлянах зумовлена наближенням сільського середовища до міського.

Незважаючи на міцні співочі традиції, у Печорній залишилося менше половини (46,1%) пісенних варіантів, ідентичних записам О. Роздольського. Від сімейно-сусідського ансамблю у складі М. М. Шевчук (1909 р. н.), її невістки М. В. Шевчук (1919 р. н.) і сусідок А. В. Боднар (1903 р. н.) та А. М. Паньків (1916 р. н.) ми записали різноманітний фольклорний репертуар (близько 100 зразків), що активно побутує у селі. Серед цих записів 10 пісенних варіантів (41,6%) із репертуару записаного у цьому селі львівським збирачем у 1901 р. Цьому ансамблю притаманні злагодженість звучання голосів, проникнення у зміст виконуваних пісень. Як виявилось, це результат багатьох років спільного музикування у виробничому колективі (всі були членами одної буряківничої ланки), у сільському хорі, в домашньому побуті.





Іван Марчук.
Монолог. Останній промінь.
Полотно, олія. 1986. 1979.
Фоторепродукція Володимира Пясецького.





Іван Марчук.
У полях мудреці дрімали.
Земля материнська.
Полотно, олія. 1979. 1990.
Фоторепродукція Володимира Пясецького.

Близько 60 пісень записано у Печорній від чоловічого співочого ансамблю у складі культпрацівників Я. М. Матійчука (1926 р. н.), М. С. Павлюка (1925 р. н.) та тваринника М. В. Шевчука (1914 р. н.) (серед записів 8 із репертуару О. Роздольського). Ансамбль пройшов багаторічну школу традиційного музикування як у побуті (на різноманітних святкових гуляннях), так і на сільській сцені. Там же ми записали 20 пісень від співачок О. М. Жили (1920 р. н.) та Г. І. Баран (1921 р. н.).

За 88 років з часу записів О. Роздольським фольклору на Наддністрянщині у суспільному житті народу відбулися кардинальні зміни. Це певною мірою відбилося й на духовному розвиткові даного середовища, на жанрово-тематичному складі фольклору. Завдяки нівеляції ряду старовинних обрядів та звичаїв (хоча за останніх декілька років починає відбуватися відновлення традиційної культури), звузився до мінімуму обсяг календарно-обрядової поезії. У досліджуваній місцевості майже повністю збереглася весільно-обрядова пісенність (за винятком декількох пісень, які пов'язані із ритуалом церковного вінчання). Зате сам весільний ритуал вдвічі «стиснувся» у часі (замість 4-х днів здебільшого 1—2) і зберігає тільки окремі елементи довесільної та повесільної звичаєвості (сватання, вінкоплетини, пересувини тощо). На грані зникнення пісенний пласт соціально-побутової тематики.

Порівняння пісенних текстів, зібраних О. Роздольським, із сучасними їх варіантами проливає світло на специфіку усного переймання респондентами фольклорної традиції та способи її трансформації. Так, наприклад, у Лисівцях 54 пісенних варіанти розділилися порівну на такі, що мають тотожні, стиснуті та розширені сюжети. У Добровлянках та Печорній переважають варіанти із стиснутими сюжетами. Для Торської традиції притаманне майже однакове число пісенних варіантів, що мають стиснуті та розширені текстові матриці. Таким чином, із наведених прикладів маємо підстави стверджувати факт деградації сюжетної «канви» пісень обстеженого середовища, що наблизилось до урбанізованого.

Наддністрянська співоча традиція багата ритмічними формами пісень. 195 пісенних зразків, репрезентуючих дану традицію, мають 54 різновиди віршових структур. Найбільш поширеними у досліджуваному середовищі є дванадцятискладовий вірш (6+6)2, чотирнадцятискладовий (4+4+6)2, семискладовий (7)2, восьмискладовий (4+4)4, строфа з нерівноскладовим віршем 5+5, 4+4+5 та ін.

Зіставлення сучасних записів із записами О. Роздольського дали можливість простежити стабільні та мобільні процеси у силабічній будові строф. Порівняння показують, що у всіх досліджуваних локальних традиціях Наддністрянщини переважає стабільність у розвитку силабічної будови вірша. Мобільність характерна лише для декількох пісенних віршів.

Інший наслідок маємо у динаміці фармотворчих елементів структури строфи. Тут відчутна перевага мобільних процесів над стабільними. Особливо активізувався принцип повторності других віршів у строфах, з'явилися або відпали рефрени у деяких пісенних парадигмах тощо. Відносно стійкими виявилися сюжетна та діалектна семантика, хоча для першої, як ми уже зазначали, характерне стискання, а для другої — деякі впливи сучасної літературної мови.

Цікаві зіставлення випливають із розвитку пісенних парадигм двох різночасових фольклорних верств досліджуваного середовища. У Лисівцях із 38 сучасних варіантів, записаних нами слідами О. Роздольського, 21 виявляє генетичну спорідненість. До речі, це всі зразки із весільного обряду та 2 рекрутські, 1 любовна, 1 набожна і 1 веснянка. 17 пісенних варіантів становлять віддалену подібність. Це, в основному, родинно-побутова пісенність. У Добровлянах майже з такої самої кількості сучасних варіантів (32) 10 виявляють тотожність, а 22 — віддалені. Із 8-и пісень, записаних О. Роздольським у Печорній, у наш час інформатори

наспівали 5 ідентичних варіантів і 21 видозміненнй. Значна перевага типологічних подібностей над генетичними характерна і для Торської традиції.

Цікаві процеси відбуваються у розвитку амбітусів генетично-споріднених мелодій двох фольклорних верств Наддністрянської традиції. У Лисівцях майже для половини сучасних зразків характерна стабільність мелодичного розвитку. 4 зразки модально розширилися у межах секунди — кварти, а для 7-х притаманна мелодична звуженість. Такий же стан у розвитку амбітусів характерний і для традицій трьох інших сіл. Тільки у 2-х добровлянських зразках та у 1-му печорнівському відбулася зміна нахилу з мінору у мажор і навпаки. Варто зазначити, що кожна локальна Наддністрянська традиція має свою специфіку у нахилах ладової будови. У Лисівцях та в Печорній переважає мажорний нахил над мінорним, а у Добровлянах та Торському навпаки — мінорний над мажорним. Якщо взяти у цілому, то Наддністрянська традиція надає перевагу мажорному модусу мислення над мінорним (53,8% — мажорний; 46,2% — мінорний).

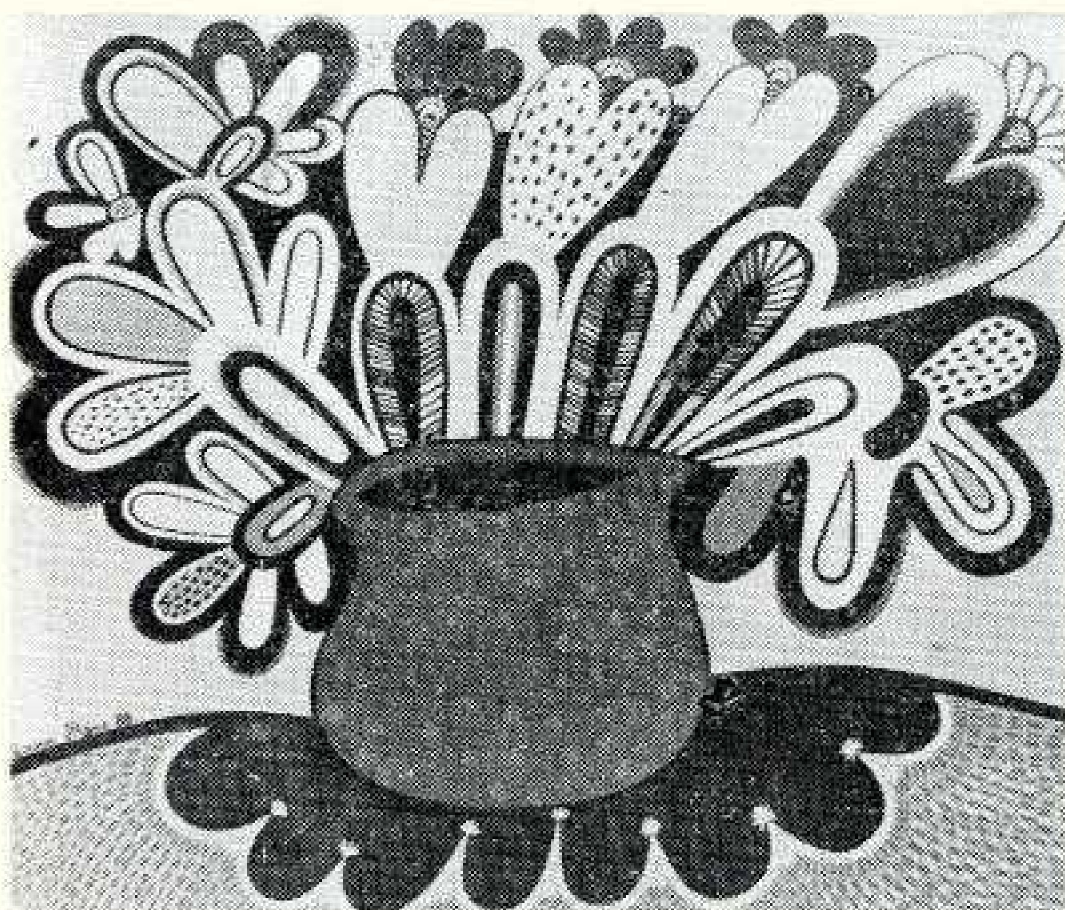
Різноманітний модус мислення респондентів досліджуваного середовища і своїми інтонаційними парадигмами (46 відмін). Тим більш поширений лідійський тетрахорд (до речі, майже вся весільно-обрядова пісенність Лисівецької традиції базується на цій ладовій структурі). Часто зустрічається квінтакорд та пентахорд, гіподорійська гама, комбіновані ладові системи у формі плагальних та автентичних звукорядів. Хроматичний квінтакорд представлений 4-ма зразками, а 3 зразки Наддністрянської традиції відтворюють пентатоніку. Мажорна гама притаманна також 3-м зразкам.

Трансформаційні процеси торкнулися і виконавських форм обстежуваного середовища. Завдяки багатьом об'єктивним факторам (впливам колективних виробничих процесів, засобам масової інформації та ін.) народна виконавська традиція Наддністрянщини збагачується багатоголосним музикуванням. Серед наших записів є ряд зразків, що характеризують перехідний етап до багатоголосся — гетерофонію. Найбільш поширена форма музикування у Наддністрянській традиції — це двоголосся з рівномірним поділом голосів (дисканти та альти). Перший голос, як правило, виконує функцію «втори». У восьми зразках із 195 ми зустріли елементи триголосного музикування, які проявляються тільки в окремих місцях основних устоїв та в передкадансових звукосполученнях.

Отже, аналітичні дані двох фольклорних верств, розділених значним проміжком часу, дають можливість простежити тенденції у розвитку народнопісенної культури на різних рівнях — її сюжетики, функції, ритмічної та метричної будови, структурування та ладоінтонації.

ОЛЕГ СМОЛЯК

Тернопіль



МИТЕЦЬ І НАРОДНА ТВОРЧІСТЬ

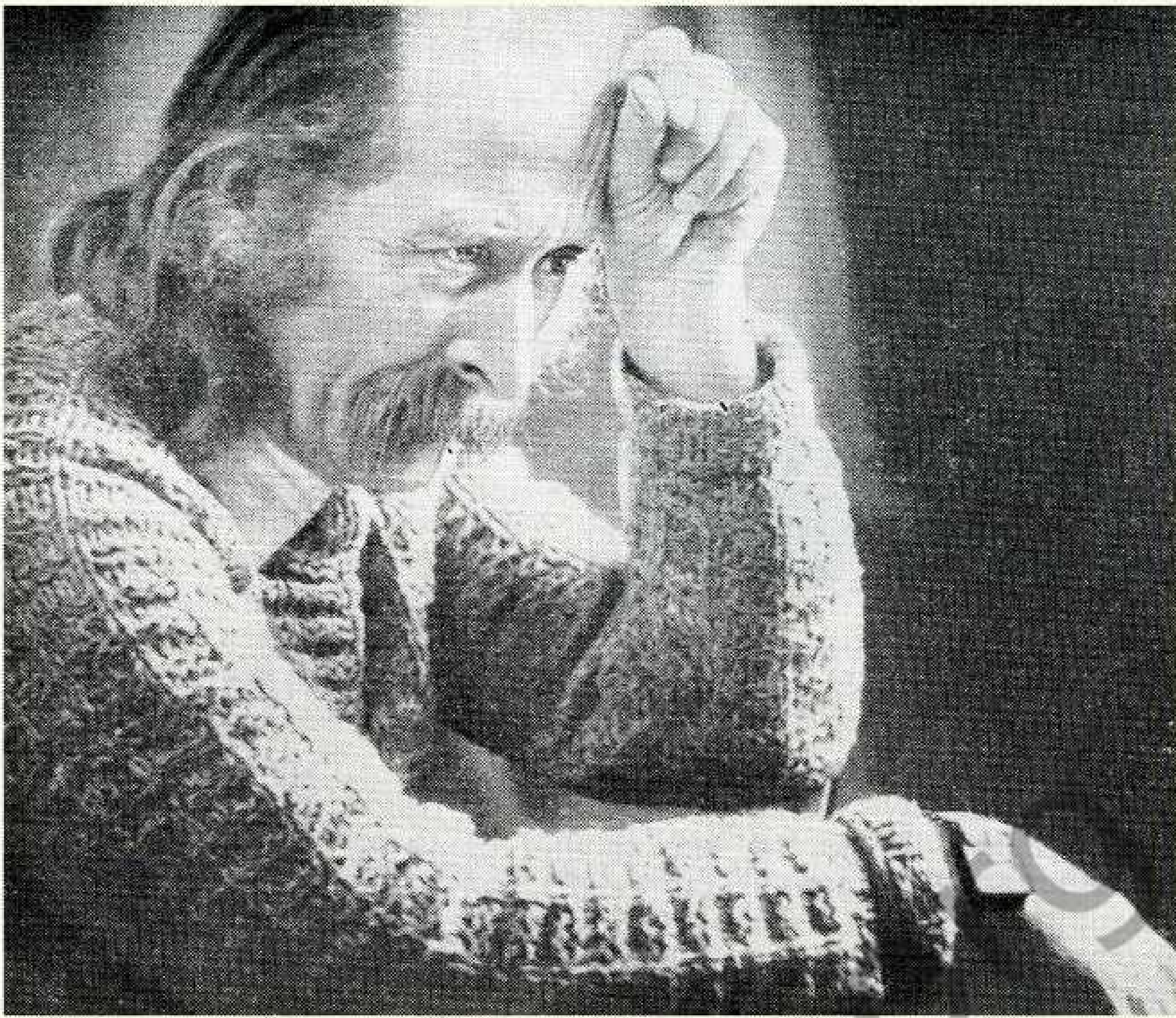
ДУХОВНІ СОБОРИ ІВАНА МАРЧУКА

У період «духовної засухи» особистості витримали випробування на громадянську, людську та мистецьку гідність. Дехто, аби втриматися на поверхні художнього життя, «натхнення зберігав, як у термосі» (за образним порівнянням Марини Цвєтаєвої) і підкорював свої творчі потенції традиціям офіціозу. Інші намагалися завоювати дивіденди, спекулюючи на спадщині народного мистецтва, та сам факт використання якого прирівнювали до беззаперечної цінності своєї праці. Зберегти ж свої духовні собори, до яких закликав Олесь Гончар, змогли не всі. Діяльність Івана Гончара, Віктора Зарецького, Остапа Заливахи, Галини Севрук, Людмили Семикіної, Івана Марчука оберігали нас від байдужості, зневіри, легковажних спокус і компромісів. Ці митці завжди йшли до нас, але ми звертаємося до них лише сьогодні, коли відчули, що опинилися в духовному вакуумі. Наша розповідь про київського художника Івана Степановича Марчука.

У квітні—травні цього року в залах Державного музею українського образотворчого мистецтва відбулася персональна виставка митця. Згадуючи доробок Івана Марчука з тих «холодних» часів — зламу 70-х — 80-х років, і знайомлячись на виставці з новими роботами, я, як і раніше, намагалася знайти якусь «крамолу». Язичницька ідилія пейзажу рідного краю. Серія «Цвітіння», про яку художник каже, що вона реалізує роздуми-спогади про прекрасне явище природи. Галерея дещо романтизованих портретів сучасників. Філософічно-мистецьке осмислення світобуття в серіалі «Голос моєї душі».

За що ж можна «зачепитися», аби передумовити авторові цих робіт творчу біографію, яка не давала навіть права захищатися?! Оголений нерв митця допомагає Івану Марчуку чути, бачити, відчувати всю гаму життєвих реалій. І передавати засобами своєї особистої вистражданої художньої мови. Пейзажі-мрії, натюрморти-спомини, тематичні композиції-роздуми. Розпочавши свій творчий шлях після закінчення Львівського інституту декоративного і прикладного мистецтва в добу «відлиги» середини 60-х років, він залишився собою і в час, який подарував «шестидесятникам» опозицію. Вірність собі, своїм богам і сподіванням стали неофіційним звинуваченням митцю. Але вони ж і визначили специфічність його творчої долі. Відверте ігнорування з боку Спілки художників, членом якої він став лише у 1988 році, і поруч з цим — ціла низка неофіційних персональних виставок у містах республіки, Москві, а також — участь у міжнародних виставках у Мюнхені, Парижі, Нью-Йорку, Вашінгтоні, Лондоні.

«Людина приречена на свободу», — це гуманістичне твердження французького філософа Ж.-П. Сартра може бути епіграфом до творчості українського художника. Постійне внутрішнє відчуття свободи мистецького мислення, розуміння свого покликання як долі, щиросердне



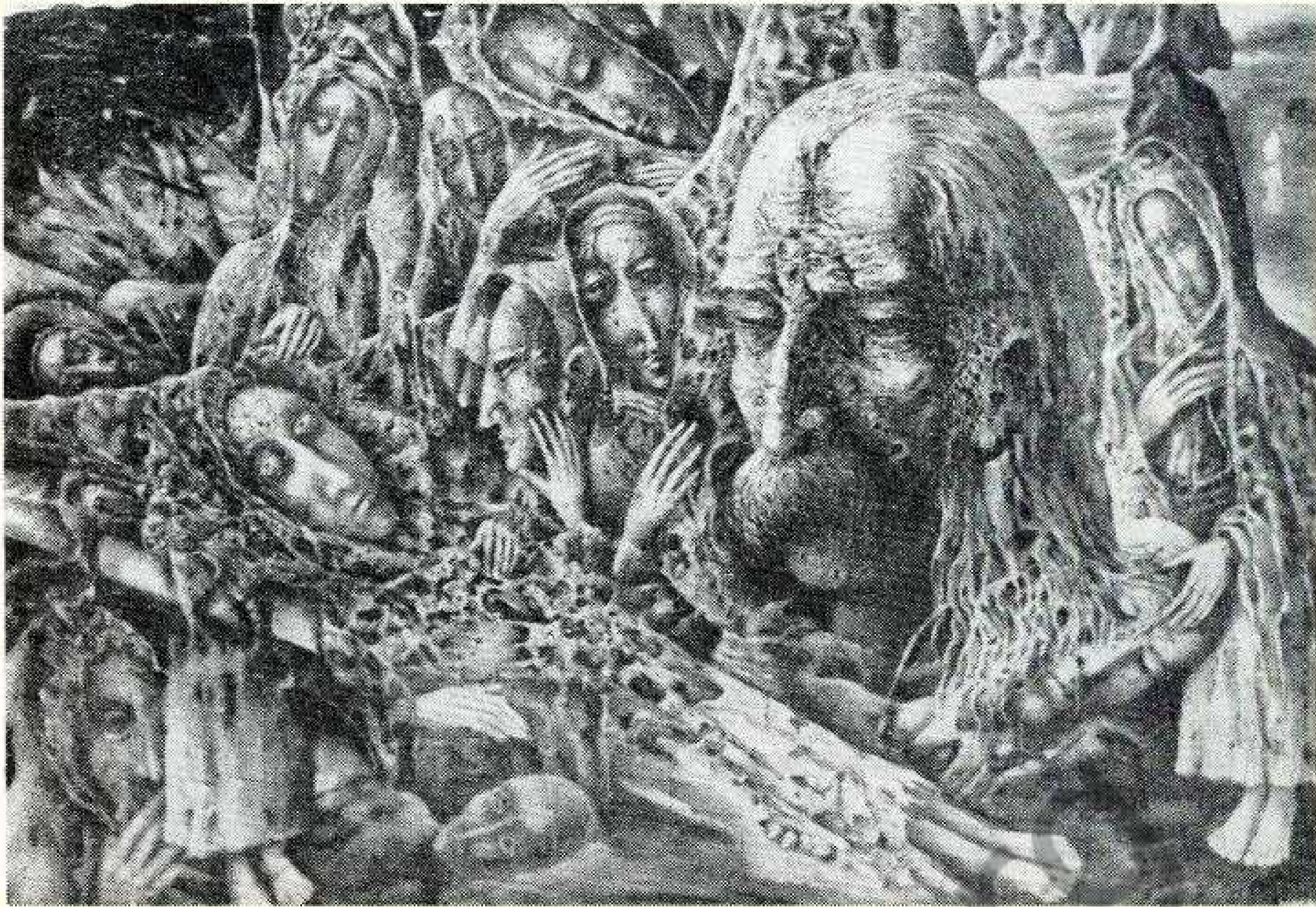
Іван Марчук.
Фото Василя Пясецького.
Київ. 1990.

вслуховування в глибинний свій голос, — попри все допомогли йому зберегти свій духовний собор. У щирості мистецького дару Івана Марчука — секрет його привабливості.

Доробок Івана Марчука як художника-монументаліста — самобутній і цікавий: керамічні панно «Ярослав Мудрий» та «До далеких зірок» у Науково-дослідному інституті теоретичної фізики АН УРСР, мозаїчні панно та розпис в оздобленні громадських споруд республіки. Але насамперед ім'я Марчука пов'язуємо зі станковим малярством, в якому найбільш повно виявилася національна свідомість митця.

«Голос моєї душі» — перша станкова серія художника, яку розпочав у 1968 році й досі продовжує. Син мудрого, доброго, працелюбного українського роду (художник народився на Тернопільщині), він постійно відчуває зв'язок з пращурами, із землею, всім, що знаходиться на ній. «Осіння мелодія», «Гармонія душі», «Видіння бачив я довкола», «Німий діалог», «Опустіле гніздо», «Реквієм», «Загублені квіти»—назви деяких композицій. Кожна з них — це окрема тема і водночас — лише частина великої оповіді. (До речі, цю серію, як і інші, важливо розглядати в їх компактності для створення цілісного враження. Інтуїтивно це відчуваючи, один з відвідувачів виставки висловив через книгу відгуків бажання бачити ці роботи в оздобленні храму.)

З однієї композиції художника до іншої переходять мотиви дерева, сухого гілля, свічки, човна-домовини, глечика, тину, крашанки, пташиного гнізда, птахів та хатніх тварин. Це — координати етнічної належності. Вони формують образно-поетичний міф про минуле і майбутнє народу. Серія «Голос моєї душі» чудово ілюструє вислів Миколи Реріха, що «всі легенди — від бувальщини». Живописні інкрустації Івана Марчука промовляють пам'яттю про війну, голод, наругу, в них бринить нота болю за невинно загиблих та ображених. По праву життя художник мовить про жорстокість нашого світу. Він апелює до родових пракоренів, воскрешає забуте відчуття спільності людей як єдиної родини. «Художник нагадав, що ми, діти людські, не сьогодні народились і не завт-



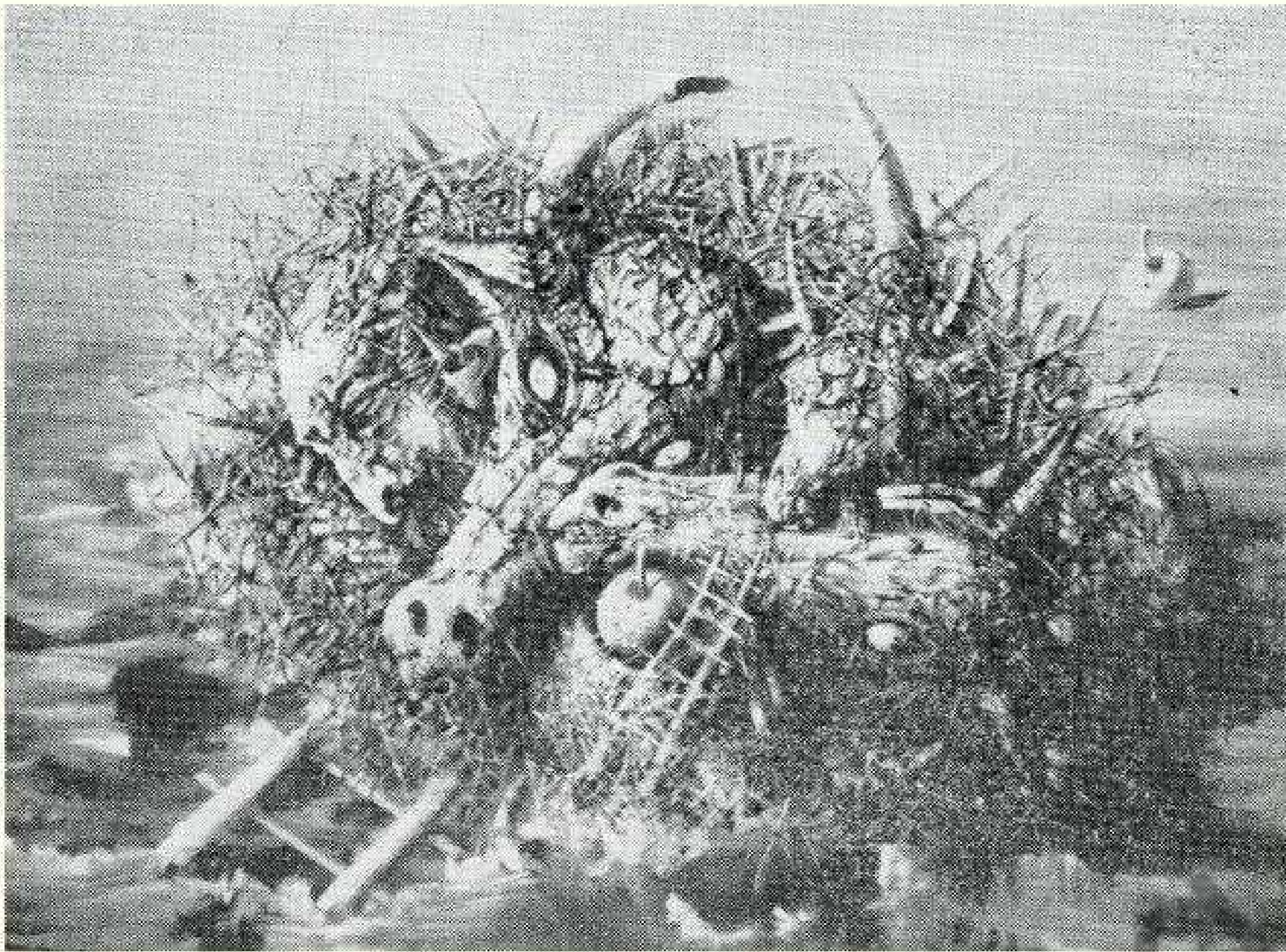
Іван Марчук.
Плин часу. Полотно, олія. 1988.

ра помремо. Ми — місток між поколіннями», — поділилась враженнями народна артистка УРСР Ірина Молостова.

В більшості робіт серії в образі чоловіка вгадується автопортрет, який ніби підкреслює причетність художника до вселюдського болю: «Осінні дзвони», «По той бік», «В очах світилася печаль», «Плин часу», «В пошуках померлих звуків» тощо. Автор розробив особисту «іконографію» образу свого героя — з великими страдницькими очима, високим чолом, виснаженою, майже безтілесною фігурою, босоніж, з беззахисними маленькими руками. Фактура одягу, подібна до кори, що натякаючи на місце людини в природі, на її невід'ємність від неї. Така стилізація образу людини, як і своєрідні зображення живих істот, речей допомагають художникові загострити сюжет творів. Напруженість, тривога і разом з тим — споглядання, світла всесвітня тиша, благость всевишня, епічна духовність пронизують роботи цього ряду. Формуванню такого настрою сприяє і монохромна палітра, до якої вдається митець. Вона будується на тональних співвідношеннях сріблясто-сірого кольору, лише деякі роботи ніби підсвічені вохристим, зеленуватим або бузковим кольорами.

В рамки образно-психологічної стилістики «Голосу моєї душі» вписується «Шевченкіана» — серіал з 42 композицій (1983 р.). Сюжети поезій Великого Кобзаря — поштовх для створення етнографічно колоритних притч і оповідей про долю українського народу.

Одна з особливостей творчого методу Івана Марчука — розкриття певної теми цілим серіалом робіт, де завдяки ньюансуванню відтінків теми, художник домагається «поліфонічності» її звучання. Серія «Пейзажі рідного краю» (започаткована в 1971 році) — напевно, найпривабливіша для глядача і найспокусливіша для мистецтвознавця. Виникає питання чому саме? Якщо знайти коротке визначення першому враженню — неземна краса рідної землі. «Запах весни», «Мереживо зимового дня», «Прощальний промінь», «Замріяний степ», «Чари осінньої ночі»,.. — назви промовляють самі за себе. Роботи магнетизують, притягають. Для цієї серії художник винайшов спеціальний технічний прийом, коли темпера накладається на площину мазком-ниткою, точніше — комою. Її товстий шар створює пластичні структури і буквально відчу-



Іван Марчук.
Пісню осінь проспівала. Полотно, олія. 1988.

ваєш об'ємність зображення. Завдяки точності кольорів та грі відтінків виникають унікальні ефекти в передачі місячного сяйва, ночей, тіней на снігу сонячного дня, сутінків. Відтворена екологічно чиста рідна природа.

Разом з тим, ловиш себе на думці, що колись уже бачив дещо подібне (не в природі, звичайно). «Грабарівський імпресіонізм» в зимових пейзажах, композиційні схеми Куїнджі — в трактуванні мотиву української місячної ночі, повінь як у Шовкуненка тощо. Передбачаю, що моя думка може сприйнятися як закид майстру. Спробую довести протилежне, але замовчати це спостереження не можу. Професіоналізм — це обізнаність у тому, що було зроблено до тебе, це крок вперед, вміння використовувати накопичену інформацію та поглиблювати досвід попередників. «Грабарівський імпресіоналізм», як і куїнджіївські експерименти з відтворенням місячного сяйва стають для нашого сучасника байконуром для творчих винаходів. Це і авторська техніка письма, про яку йшлося вище, й особиста емоційна забарвленість пейзажів. Разом з тим, це і підсвідоме підтвердження прихильності митця до спадщини класиків, своєрідна спадкоємність їхніх традицій.

Пейзажі Івана Марчука сприймаються як передчуття трагедії. Написані в дочорнобильське десятиліття, вони пройняті застиглою мелодією смутку, спомином за тим, що втрачено. Буйна, розкішна природа неначе завмерла в очікуванні своєї приреченості (як не пригадати рядки з вірша Ліни Костенко «в глибинах гармонії болять дисонанси»!). В жодній з композицій не зображена будь-яка жива істота. Навпаки, відчуженість, напруга підкреслюються то розореним пташиним гніздом на передньому плані, то покинутим стиглим яблуком на снігу, розбитим глечиком... Одвічна краса гармонії природи і бездиханний літаргічний її спокій — чи не мистецький символ нашого існування в недавньому минулому?! Болем і соромом за наругу над національною свідомістю, за заборонену можливість відверто мислити, реалізовуватись у мистецтві пройняті твори чесних митців попередніх двох десятиліть. Краєвиди Івана Марчука — це теж позиція. Тиха, журлива пісня, присвячена рідній землі. Заспівана українською мовою.

Кожний наступний серіал — несподіванка. Художник перевтілюється в свою протилежність. Алогічність еволюції визначає творчий шлях

майстра. Серія «Цвітіння» (започатковано в 1973 році) — експеримент у рамках живописної системи. На відміну від каліграфії письма в «Голосі моєї душі», вишуканості мазка пейзажної сюїти, тут буквально декларується стихія живопису. Кожний твір має певну колірну гаму з відтінками. Вірність собі автор зберігає лише в інтонації українського мелосу, що звучить у назвах творів: «Полудневі роси», «Блакитна мрія», «Мелодія синьої хвилі», «Полум'я червоних маків», триптих «Квітуча планета» тощо. Ще глибші розходження з попередніми надбаннями виявляються в акварельних етюдах серії «Колірна прелюдія» (1985 р.). Їх вектори — конструктивізм, динаміка, гра контрастних співвідношень відкритих кольорів.

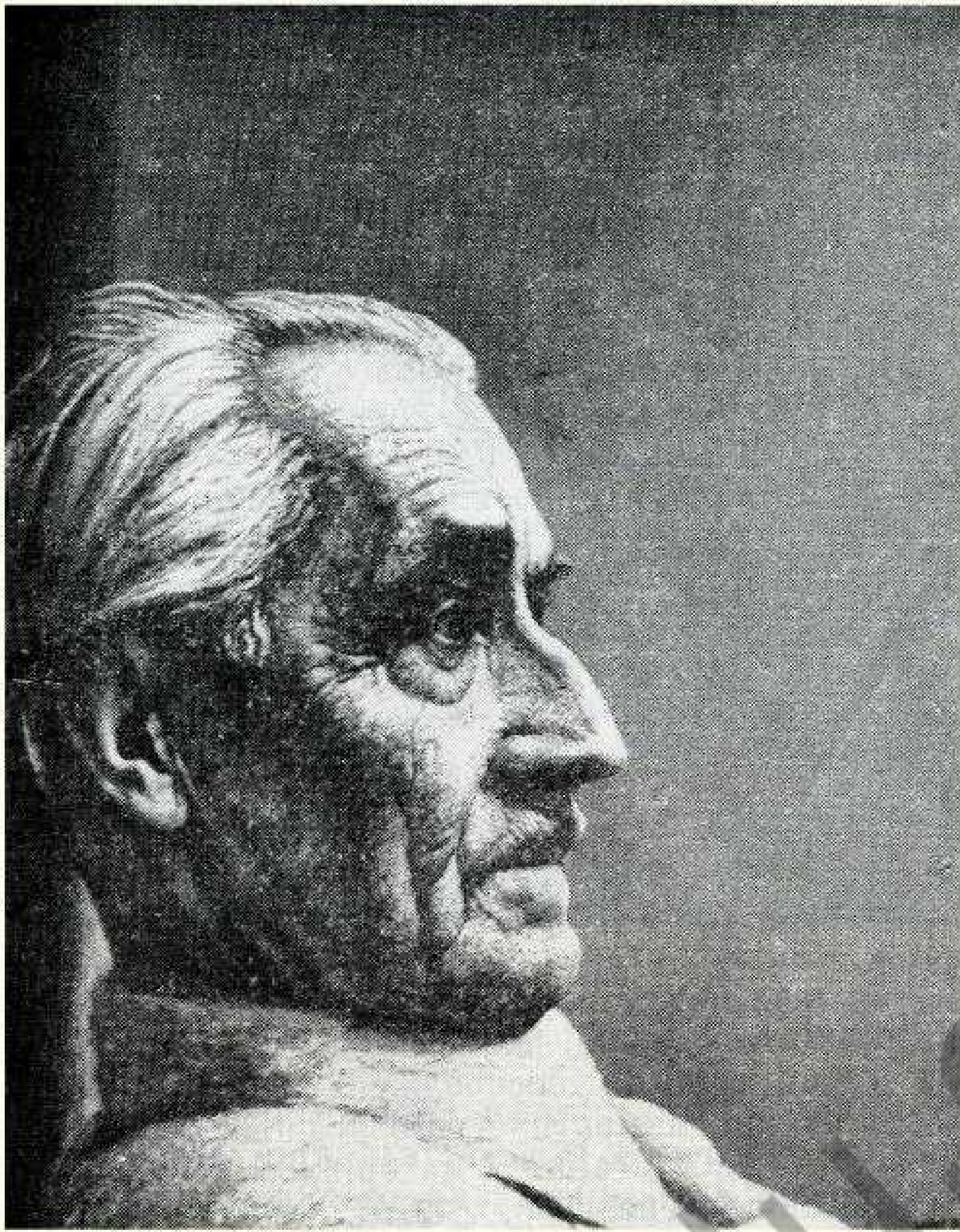
Напевно, в творчості повинен бути провокаційний момент. Інакше важко наважитися на нове. А «мистецтва ж не нового не буває», як слушно зауважив свого часу О. Блок. І поруч з пейзажами, сюжетними оповідями, конструктивістськими опусами народжується низка портретів. Сама сутність художника потяглась до портретного жанру. З'явилася потреба зупинити потік фантазувань та мислення асоціативними категоріями і зосередитись на «буквальності», дослідити й відтворити її. Художник вдається до методу гіперреалізму, сутність якого і полягає в тому, щоб найфотографічніше «перецитувати» натуру. Можна сперечатись щодо доцільності використання цієї системи художнього мовлення у зображенні таких інтелектуально і духовно енергетичних осіб як хірург і вчений М. Амосов, авіаконструктор О. Антонов, художник Р. Сельський (вчитель І. Марчука по інституту), поет Д. Павличко, академік Б. Патон. Як, між іншим, і будь-якої конкретної особи. Але документальне відображення героя в стані зосередження, споглядання, власне, позування має і привабливі моменти. Автор розповідає, що для нього робота над портретами — це змагання з матеріалом, перетворення його в живу плоть, насичення біоенергією, тобто, робота на грані можливого.

Іншою концепцією пройняті автопортрети. Тут портретне зображення — лише «айсберг» тієї палітри думок, світовідчуття, що формують «підводну частину». Напевно, кожний з нас замислювався над сенсом життя, зв'язком людини з природою, космосом, вічністю, над своїм місцем у цій системі. Автопортрети Івана Марчука дають ще одну відповідь. У майстра свої стосунки з часом і простором. Він ніби існує не в одному часі, а в декількох: стереоскопічний зір допомагає сприймати себе одночасно в минулому, сучасному та майбутньому. Передчуттю старості, смерті протистоїть одвічне людське бажання зустріти по тому благословенний спокій. «А метелик — це надія?» — лише чотири слова дитячою рукою в книзі відгуків — найкраща «рецензія» у застиглому лоні матері-землі, а про життя нагадує лише метелик, що причаївся на долоні.

Щиро вірний тезі: «творчість там, де я можу сказати: це моє», — Іван Марчук постійно в шуканнях. Репутацію одного з найяскравіших українських авангардистів можна конкретизувати так: особисті здобутки в руслі реалізму, імпресіонізму, конструктивізму, сюр- та гіперреалізму, запліднені народною системою образно-філософського мислення. «Анатоміювання» доробку майстра за шкалою «ізмів» вимагає жанр мистецтвознавчої розвідки. Хоча життя давно вже довело, що творчість справжнього митця не може вкладатися в рамки існуючих канонів. Про цю думку і свідчать нові роботи Івана Марчука.

— Як ви самі визнаєте художній напрям, в якому створені картини 1989—1990 років? — запитую в Івана Степановича, остаточно перед цим переконавшись, що вони навряд чи підкоряються стилістичній редакції будь-якого вже відомого мистецтвознавчій практиці «ізму».

— Пльонтанізм, — була коротка усміхнена відповідь і наступне пояснення. — Ще материне слово: пльонтати. Коли мати мила моїм сестрам у дитинстві коси, а вони ж збивалися, плуталися, то про них і говорила — запльонталися. Я спробував перенести це поняття в живопис, використати як технічний прийом.



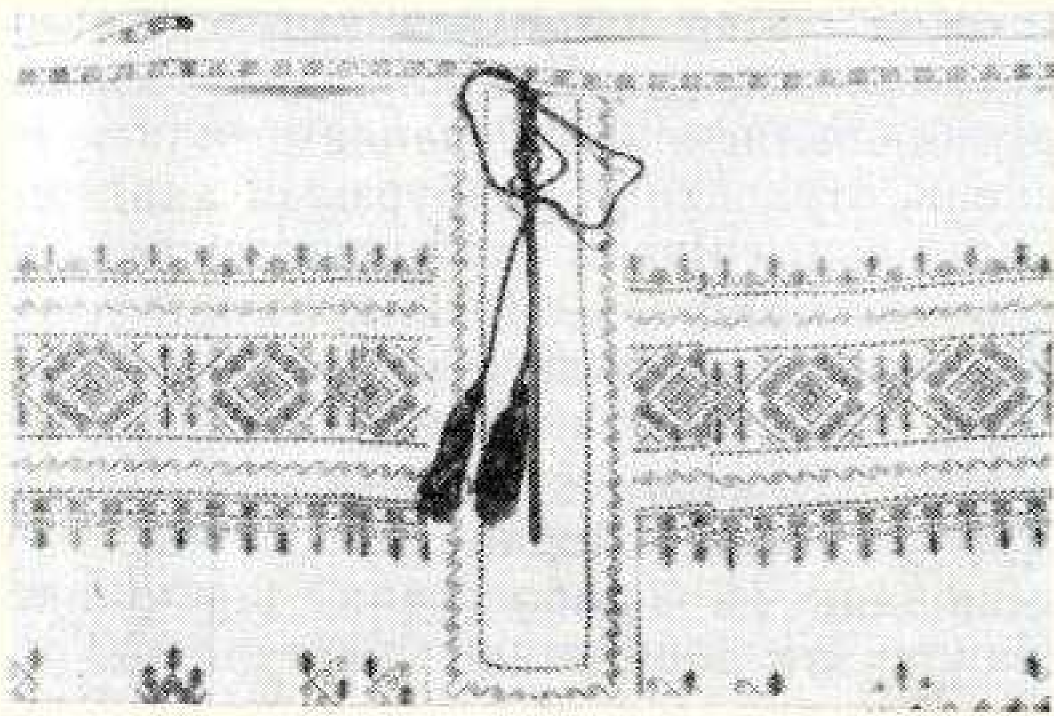
Іван Марчук.
Портрет художника Романа Сельського.
Полотно, олія. 1989

Хаос, випадковість. Своєрідна складна гармонія лише тоді почне сприйматися, коли з-під плетеного мережива глядач побачить «підказку» — конкретність у вигляді благально складених долонь, двох людських постатей, лику мадонни, коня, жінки із свічкою. Тоді й в динаміці ліній вбачається закономірність. Біоенергетичні струмені, структури проростання, сіті із сонячних променів, закодований інформаційний лабіринт, терни епохи прогресу... Тлумачення можуть бути різні. Автор не виключає різнопрочитання. Слід лише пам'ятати, що перед нами — твори художника кінця XX століття, які є художньою моделлю всіх набутків і протиріч свого часу, аналізують їх.

«Лиш храм збудуй, а люди в нього прийдуть», — закликає митців Ліна Костенко. Новий час подарував нам щастя обрести свого Майстра, увійти в храм, побудований ним. Якими ми входимо в цей храм, чим наповнюємося під його склепінням? При всій естетській вишуканості художнього почерку митця, йому протиприродне бажання вразити глядача. Щире і вистраждане, мистецтво Івана Марчука звернуте до нашого розуму і серця. Художник розраховує на глядача-однодумця і співтворця. Не зневіримо ж його надій.

НАТАЛЯ КРУТЕНКО

Київ



ШЕДЕВРИ УКРАЇНСЬКОЇ ПІСЕННОСТІ

«ЗАКУВАЛА ТА СИВА ЗОЗУЛЯ»

Видатний композитор, поет, перекладач і педагог Петро Ніщинський (1832—1896) залишив глибокий слід в історії української культури. Вершиною його композиторської творчості стали славетні «Вечорниці» — вставна музично-драматична картина до другої дії п'єси Т. Г. Шевченка «Назар Стодоля». За жанровими ознаками цей твір має і самостійне значення: на українській сцені він не раз ішов як одноактна народна опера.

Її прем'єра відбулася в Одесі 1872 року. Згодом «Вечорниці» були поставлені 1875 р. в Єлисаветграді силами аматорського гуртка, хору ремісничого училища, за участю М. Кропивницького, братів Тобілевичів, їхньої сестри Марії, П. Ніщинського та його дочок. Найбільший успіх випав тоді на долю хору «Закувала та сива зозуля», кульмінаційного номера музичної картини, написаного за мотивами народних дум та історичних пісень.

З цього й почався тріумфальний шлях героїко-патріотичного хору П. Ніщинського до людських сердець. В умовах глухої самодержавної реакції почуття болю і гніву викликали в слухачів сповнені туги слова:

Ой заплакали хлопці-молодці,
Гей, гей, та на чужині в неволі, в тюрмі...
Вони плакали, гірко ридали,
Свою долю викликали...

Але в тому плачі невольників звучали трагічні ноти не лише трагіка, а й нездоланна сила народу, непокора і стійкість його відважних синів. Світлим, переможним акордом лунають подальші рядки цього диво-хору:

По синьому морю
Байдаки під вітром гуляють,
Братів, щоб визволяти,
Запорожці чимдуж поспішають.

Хор одразу набув поширення. Епічно-драматична розповідь про страждання козаків у турецькій неволі, їхні мрії про визволення й повернення на батьківщину у поєднанні з проникливою музикою, сповненою сили й пристрасті, були співзвучні з революційними настроями народних мас. Символіко-алегоричні образи твору сприймалися як протест проти жорстокого соціального й національного гноблення, що його зазнавала Україна.

Відома фольклористка Настя Присяжнюк згадує про популярність музичної перлини П. Ніщинського в середовищі демократичної інтелігенції у дожовтневі часи. Пісню «Закувала та сива зозуля», а також «Ой наступала та чорна хмара», «Ревуть, стогнуть гори-хвилі», «За Си-

біром сонце сходить», «Реве та стогне Дніпр широкий» часто співала в ті роки революційна молодь м. Погребища на Поділлі. Цим твором, як і «Заповітом» Т. Шевченка, захоплювалися, за свідченням видатного радянського скульптора С. Коненкова, студенти Петербурзької академії мистецтв: «Ми любили слухати й самі тоді співали українські пісні «Закувала та сива зозуля», «Ой не ходи, Грицю...» Найвизначніші діячі культури того часу, зокрема Микола Лисенко, включали її до концертних програм. Є свідчення, що у виконанні хору «Закувала та сива зозуля» брав участь у 1891 році видатний російський співак Федір Шаляпін, коли працював в українській трупі Георгія Деркача [1].

Хор Ніщинського високо оцінювали П. Грабовський, І. Франко, Леся Українка, М. Аркас, М. Павлик та інші діячі культури. У рік смерті композитора про цей твір відгукнулася «Большая энциклопедия», що виходила в Петербурзі за редакцією С. Южакова. В 14 томі цього видання читаємо: «Найбільшою популярністю користується його прекрасна композиція для хору (на слова самого Ніщинського) «Закувала та сива зозуля...» (с. 103).

Хор видатного подолянина швидко поширився і за межі України. Його співали в Білорусії, Молдавії, Прибалтиці, Середній Азії й Сибіру. Пропагандистами твору серед братніх народів були насамперед українські театральні й хорові колективи й ті українці, які з тих чи інших причин опинялися за межами рідного краю. Так, у листопаді 1906 р. відома трупа Д. А. Гайдамаки поставила в Тарту на сцені естонського театру «Ванемуйне» «Вечорниці». Глядачі захоплено зустріли виставу, особливо її коронний номер — хор «Закувала та сива зозуля» [2]. У Білорусії ж, де українську народну пісню з давніх-давен сприймають майже як свою рідну, то твір П. Ніщинського тут одразу ввійшов і в народний репертуар, і до програм мистецьких колективів. 1911 року пісню українського композитора захоплено зустріли учасники Шевченківського вечора в Ташкенті [3].

Твір став відомим і за рубежем. Так під час російсько-турецької війни 1877—1878 років хор «Закувала та сива зозуля» поширився у Болгарії. Принесли його на Балкани українці — учасники боїв за визволення братнього слов'янського народу від турецького гніту. Серед них були, до речі, артист Микола Садовський, один з виконавців цього твору у згаданій виставі 1875 року в Єлисаветграді, фольклорист Степан Ніс, поет-демократ Іван Манжура. Героїко-патріотичні образи й мелодія хору П. Ніщинського імпонували болгарам, що піднялося на боротьбу за волю і незалежність своєї батьківщини. Твір набув популярності в Болгарії, його майстерно виконав 1938 року у Софії чоловічий хор на вечорі, присвяченому пам'яті Т. Г. Шевченка. Концерт, де прозвучали також «Заповіт», «Реве та стогне Дніпр широкий», інші пісні на слова Кобзаря, а також українські народні пісні, Болгарське радіо передало на всю країну [4].

У повоєнні роки твір композитора з Поділля у перекладі Пенчо Симова увійшов до болгарської антології «Украинска класическа поезия» (В 2-х томах, т. 1.— Софія, 1959.— С. 217). Перекладач тонко відчув дух оригіналу, знайшов у рідній мові адекватні засоби для відтворення його змісту, словесно-образної тканини й ритміки. Щоб переконатися у цьому, досить зіставити початкові рядки пісні.

У П. Ніщинського:

Закувала та сива зозуля
Вранці-рано на зорі;
Ой, заплакали хлопці-молодці,
Гей, гей, та на чужині в неволі, в тюрмі...

[1] Див.: *Голота В.* Ф. І. Шаляпін дивиться «Наталку Полтавку».— Літ. Україна.— 1984.— 6 верес.
[2] Див.: *Исаков С.* Сквозь годы и расстояния.— Таллин, 1969.— С. 88.
[3] Див.: *Дун А. З.* Из истории литературных связей таджикского и украинского народов.— Душанбе, 1972.— С. 19.
[4] *Тарас Шевченко.* Документи і матеріали.— К., 1963.— С. 361.

У П. Симова:

Закувала сива кукувица
от зори, сутрин рано;
Ой, заплакали млади юнаци
във далечна чужбина, в затвора проклет...

Публікація в антології супроводиться стислою характеристикою життя і творчості П. Ніщинського, цікавими відомостями про поширення його твору в Болгарії.

Ще в кінці 90-х років XIX ст. музична перлина П. Ніщинського, як і низка народних пісень в обробці М. Лисенка, набула популярності в братній Сербії, мова й музично-пісенні традиції якої напрочуд близькі до українських, про що писав І. Франко у статті «Українська пісня в Сербії» (1899) [5].

У наш час її зміст і своєрідну поетику вдало передав угорською мовою Імре Ксанаді в «Українській ліричній антології» (Будапешт — Ужгород, 1971), що познайомила читачів Угорщини із зразками української народнопісенної культури та поезії від Григорія Сковороди до Івана Драча.

Цікаві факти про звучання хору «Закувала та сива зозуля» за межами нашої країни навів у своєму грунтовному дослідженні Григорій Нудьга. Так, у США цей твір сприйняли як оду визволення, як політичний заклик до боротьби з гнобителями. Саме такого, революційного спрямування надала йому в своєму англійському перекладі Аліза Маттулат, опублікувавши його текст 1939 року в Нью-Йорку під назвою «Козацький заклик». Це, на думку вченого, одна з причин популярності пісні П. Ніщинського серед прогресивної громадськості Сполучених Штатів [6].

Після війни у виконанні Державного Українського академічного народного хору ім. Григорія Верьовки вона полонила серця сотень тисяч слухачів у НДР, ФРН, Бельгії, Франції, Фінляндії, країнах Латинської Америки. У блискучому ж виконанні Державної заслуженої капели бандуристів УРСР восени 1969 р. «Зозуля» українського митця зачарувала шанувальників народної пісні й музики в Японії. Зауважимо принагідно, що з розмаїтого за красою і багатством репертуару капели японці з незвичайним ентузіазмом сприйняли і «Реве та стогне Дніпр широкий», а також романс М. Кропивницького «Соловейко» (його проспівала Б. Руденко, яка виступала разом з бандуристами) [7]. Висока честь народові, мистецтво якого духовно єднає людей праці на всіх континентах Землі!

Хор «Закувала та сива зозуля» посилював патріотичні почуття радянських людей під час Великої Вітчизняної війни. Могутньо прозвучала вона в ті суворі роки у виконанні Червонопрапорного ансамблю пісні й танцю Радянської Армії, організатором і багаторічним керівником якого був композитор О. В. Александров. «Вінницька правда» від 14 серпня 1982 року писала про те, з яким хвилюванням слухали твір П. Ніщинського партизани й жителі одного з білоруських сіл: після запеклого бою з ворогом його співав уродженець Вінниччини лейтенант Бабій. Підносив він дух і невільників третього райху з України і в'язнів фашистських концтаборів. Заслужений майстер народної творчості УРСР Георгій Гарас згадує, як під час війни гітлерівці кинули його, тоді ще юнака, в один з таборів смерті, як у тих страшних умовах йому пощастило організувати таємно хор. Найчастіше співали «Зозулю» П. Ніщинського.

Сумні спогади народного митця навів у своїй статті «З любов'ю до краси» В. Брюховецький: «Українці, росіяни, французи, поляки... Їх багато було, приречених на смерть від голоду, катувань, морального знесилення. Тьмарився розум від одноманітного тваринного режиму.

[5] Див.: *Франко Іван.* Зібр. творів. У 50-ти томах.— Т. 32.— К., 1981.— С. 16—17.
[6] Див.: *Нудьга Г. А.* Українська пісня в світі.— К., 1989.— С. 433.
[7] *Там же.*— С. 481.

А за рядами колючого дроту сходило і заходило сонце, вітер пригладжував отаву, співали пташки. Десь гриміли бої. І треба було боротись. Боротися за людські душі. І ось у нічній гнітючій тиші примерклого бараку вдарив хор: «Закувала та сива зозуля...»

Тупіт. Клацання затворів.

– Хто співав? Булшевіку!

Та навіть найслабший, почувши ту пісню, напружив свої м'язи, зібрав сили, яких, здавалося, вже немає. То була перемога. Перемога навіть над самим собою. А це головне» [8].

Образи героїчної пісні П. Ніщинського жили в ті трагічні дні і в серці закоханого в народну музику й поезію юнака з Поділля Володимира Кравецького. Вони допомогли йому пройти крізь усі жахи полону й каторги, а потім — табору смерті в сумнозвісному Маутхаузені, вистояти в моральному двобої з потворою, ім'я якій — фашизм. У повоєнний час учитель музики В. П. Кравецький організував у рідному Тростянці на Вінниччині чоловічу хорову капелу, якою керує вже понад два десятиліття. Цей мистецький колектив став переможцем республіканського і обласного конкурсів художньої самодіяльності. В його репертуарі незмінно чільне місце посідає пісня «Закувала та сива зозуля» [9].

У свідомості радянських людей турецька неволя й кайдани асоціювалися з фашистською окупацією. Думка про це червоною ниткою проходить крізь вірш «Закувала зозуля», українського поета Василя Юхимовича, рядки якого лягли на папір під впливом чудової пісні П. Ніщинського:

... Вона кувала й стріху проривала,
Вона кувала — й рвала кайдани,
Вона кувала — й нітилась навала,
Що плюндрувала долі і лани.
Гриміла пісня й гартувала душі,
Світила полоненому й вдові.
Жахалися її, немов «Катюші»,
Напівживі од страху вартові...
Хтось важко дихав, хтось упав від кулі...
Та кожен гордість тамував, не схлип.
Несли живі в серцях протест «Зозулі»
На Літинське шосе, під траур лип.
В концтабір гнали чи вели на розстріл,
Хоч шлях самих карателів лякав...
О як кувала мужність в тому році
Зозуля на землі Кармалюка [10].

Пісня «Закувала та сива зозуля» належить до тих класичних зразків української культури, які не підвладні часові. «Як твір з революційного художнього репертуару,— справедливо зауважив З. Мензатюк,— як символ нескореності, могутньої народної сили, зрештою, як чарівна мистецька перлина, прекрасна музика, така близька до українського фольклору, мудра й хвилююча — дорогий цей хор і нам» [11]. Нині його з незмінним успіхом виконують відомі мистецькі колективи Радянської України — Державна академічна капела «Думка», Заслужена капела бандуристів УРСР, Державний український академічний народний хор імені Г. Г. Верьовки, Закарпатський народний хор та інші, численні аматорські гуртки в нашій і братніх республіках, у зарубіжних країнах.

Твір митця-громадянина торкається найчутливіших струн людської душі, викликає глибокі, хвилюючі роздуми про народ і його невичерпні духовні сили. Ось деякі з тих, сповнених любові і щирого захоплення дивом мистецтва, освідчень. Земляк П. Ніщинського поет Анатолій Бортняк на першій літературній суботі М. Коцюбинського, що відбу-

[8] Друг читача.— 1975.— 9 січ.
[9] Див.: *Слободянюк П.* Пам'ять не прощає // Вінницька правда.— 1983.— 5 квіт.
[10] Вінницька правда.— 1974.— 28 лип.
[11] *Мензатюк З.* Голос безсмертної зозулі // Рад. Україна.— 1982.— 21 верес.

лася 11 вересня 1971 року у Вінниці, сказав: «Та «Зозуля» кує в моєму серці, як і в серцях тисяч людей. Низький уклін краєві, що породив її творця». Інший поет, Василь Юхимович, згадуючи свої творчі стежки на Вінниччині, залишив землякам композитора у с. Ворошилівці Тиврівського району, такі рядки: «Колись я стояв над скромним надгробком на цій тиврівській землі, де похований Петро Ніщинський, творець однієї з найкращих і найгероїчніших пісень «Закувала та сива зозуля». Нехай життя кує йому безліч літ вічної пам'яті народу».

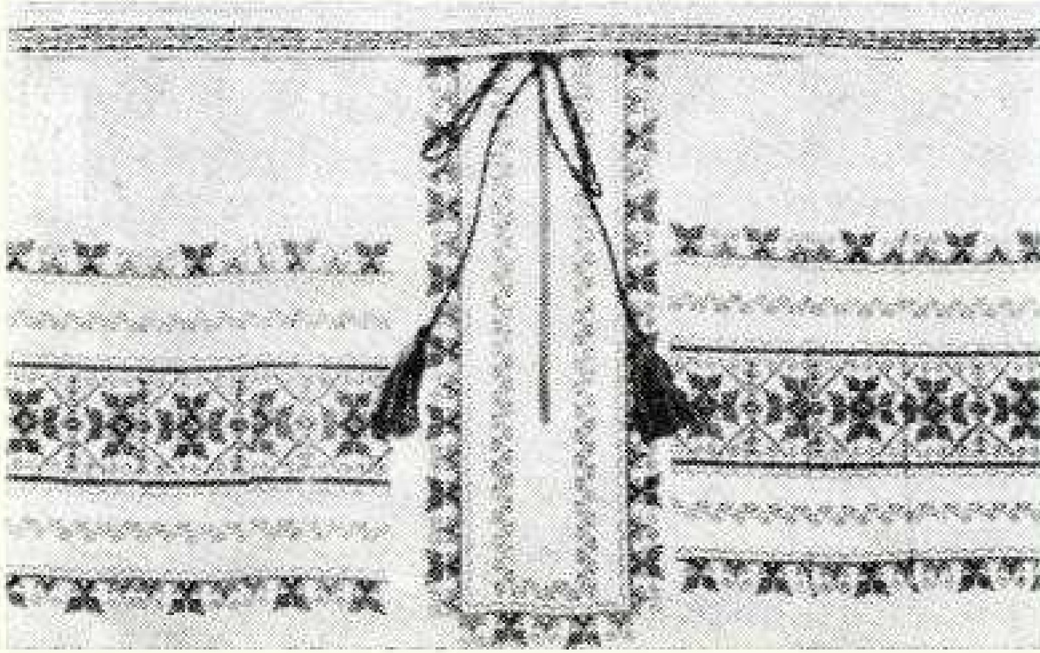
Про уродженця Поділля добре сказав лауреат Державної премії СРСР та Державної премії ім. Т. Г. Шевченка Української РСР композитор Платон Майборода: «Петро Ніщинський належить до плеяди славетних українських музикантів. Його ім'я, його чарівна музика, на якій виховувались і виховуються покоління, належать усьому людству».

БОРИС ХОМЕНКО

Вінниця



Писанки з с. Глібова Ново-Ушицького р-ну на Хмельниччині. Фото. 1988.



ПАМ'ЯТКИ КУЛЬТУРИ

ЕТНОГРАФІЧНІ МАТЕРІАЛИ НА СТОРІНКАХ УЖГОРОДСЬКОГО ЧАСОПИСУ «ЛИСТОК»

Велику цінність для вивчення народної культури та побуту українців та інших етнічних груп Закарпаття мають матеріали, які друкувалися в місцевих періодичних виданнях другої половини XIX ст., тобто в той час, коли відбувалося не тільки становлення етнографії як науки, а й започатковувалися місцеві періодичні видання.

На сторінках цих видань формувалися як етнографи Т. Злоцький, О. Митрак, І. Сільвай, Є. Фенцик, І. Дулішкович, Ю. Жаткович, М. Рубій, Я. Стрипський та інші відомі діячі культури Закарпаття. На жаль, фольклорні та етнографічні матеріали цих видань маловідомі не тільки широкому читацькому загалові, але й вузькому колу фахівців. Тому актуальність дослідження цих матеріалів і знайомства з ними спеціалістів очевидна.

З 1885 по 1903 рік в Ужгороді виходив двотижневик «Листок», редактором якого був Є. Фенцик (1844—1903) — відомий культурний і громадський діяч краю, письменник. У журналі надруковано чимало краєзнавчих матеріалів, в тому числі фольклорно-етнографічного характеру. Цілий ряд статей і дописів подали до «Листка» Є. Фенцик, Й. Рубій, І. Сільвай, М. Врабель, М. Мейгеш, російський історик О. Петров, хоча більшість етнографічних матеріалів, вміщених у часописі, не підписані авторами. Частина матеріалів присвячена господарству і матеріальній культурі закарпатських селян, інша частина — народним знанням, звичаям і обрядам, віруванням. Друкувалися також народні пісні та колядки з різних районів Закарпаття.

Наукова цінність цих матеріалів неоднакова, більшість з них відзначаються характерною для того часу описовістю, але цікаві вони насамперед тим, що їх авторами були люди, які вийшли з села, або довгий час працювали там (здебільшого священиками) і добре знали, отже, місцеву культуру та побут. Фактичний матеріал зібрано у 80—90-х рр. XIX ст. з перших рук, ще тоді, коли на Закарпатті традиції були стійкими.

Окремим питанням господарювання закарпатських селян присвячено статті «Як виконує свої роботи угро-руський народ» (15.04. 1889 р.), «Літні роботи угро-русів» (15.06. 1889 р.), «Сінокоси угро-русів» (6.07.1889 р.). Тут висвітлюються особливості підготовки і проведення весняних сільськогосподарських робіт, звертається увага на характер сіяння та садіння окремих культур, їх обробку й збирання, подається короткий опис тривалості сінокосів і сінозбирання, характеризуються окремі знаряддя праці. Наголошувалося, що взимку більшість селян вступає в супряги, оскільки було мало родин, які власними силами могли обробити свої наділи (земля, особливо в горах, кам'яниста, важка й іноді доводилося впрягати кілька волів). Після великого посту селяни вивозили гній на пісні землі. Для вирощування сільськогосподарських культур використовували, як правило, новину. Насамперед орали

під жито й овес, опісля — під картоплю та кукурудзу, потім садили квасолю, капусту і, нарешті, сіяли коноплі. Для оранки здебільшого використовували дерев'яні плуги. При обробці землі, обкопуванні і просапуванні рослин використовували два види мотик — менші, здебільшого тригранної або листоподібної форми — для підсікання бур'янів, підгортання землі і обкопування картоплі, прополювання різних городніх культур, і більш масивні, з лопатоподібною робочою частиною та важким обухом,— для корчування пнів, розпушування землі при очищенні місцевості від лісу.

У статті про літні роботи зазначається, що коли картопля, кукурудза і квасоля зійшли, починається їх обкопування («копаня»). Вперше обкопують, як зійде насіння. Коли воно трохи підросте, роблять це вдруге. Обкопування рослин — надзвичайно важка робота. Сінокоси, жнива, «ламання» (збір кукурудзи) вважалися менш важкою роботою.

У замітці про сінокоси автор зазначає, що після повернення селян з жнив на угорській рівнині починається косовиця. Чоловіки виходять косити вдосвіта. Через декілька годин приходять жінки і дівчата, приносять їжу і допомагають розтрушувати траву. Автор подає опис самого процесу сінокосу.

Привертають увагу кілька статей про матеріальну культуру закарпатських селян, зокрема житло і дерев'яні церкви. У невеликому повідомленні «Будинки або хати угроруських селян» (1889 р., 15.V.) подано короткий опис селянської хати, її внутрішнє планування та інтер'єр. Автор наголошує, що будують житла, як правило, з дерева, проте буває, що на всій будівлі не знайти жодного цвяха. Зруб дерев'яний, крокви (роги) і бантини кріпляться між собою дерев'яними кілками (тиблями) і навіть завіси на дверях та вікнах — з дерева. Споруджує хату селянин здебільшого сам. Проте, є й такі роботи, до участі в яких він закликає сусідів і родичів. Коли потрібно було возити дерево, складати вінці зрубу, піднімати крокви, прибивати лати, то влаштовували колективні толоки.

Певне місце у статті відведено характеристиці планування житла. Воно складалося з сіней, комори і кімнати. Таким чином, у 80-х роках XIX ст. переважали трикамерні житла.

В інтер'єрі помешкання була обов'язковою велика глинобитна піч. Курні хати («дим'янки»), як зазначено у статті, зустрічаються у гірських місцевостях. З інших деталей внутрішнього обладнання і інтер'єра звертається увага на стіл, ліжко, висячу колиску, гряди під стелею, на які кладуть різне начиння та одяг.

У згаданій статті є суттєва деталь для розуміння розвитку житла. Зокрема, підкреслюється, що хати все ще зводяться на давній лад, але менші за розмірами порівняно з традиційними. Очевидно, у даному випадку маємо справу з регресом, спричиненим соціально-економічними факторами, зокрема, проникнення на село капіталістичних відносин, збіднінням значної частини селян, інтенсивною вирубкою лісів тощо.

У статті «Храм божий» (1886 р., травень) характеризується особливість планування та зовнішній вигляд церков. Храм складається з трьох частин: середньої найбільшої частини (корабля), вівтаря і притвора. Подаються короткі описи кожної частини церкви. Автор відзначає, що ряд церков має у плані вигляд хреста, інші — видовжені, подібно до корабля. На стародавніх храмах були три вежі.

В наступному матеріалі «Побудова наших церков» (1889 р., 15 січня) стверджується, що на деяких храмах, особливо у верховинських місцевостях, з трьох бань найвища середня, крайні є нижчими. Ні в першій, ні в другій статтях не вказано місцевості побутування типів церков, але сам факт їх існування незаперечний. Про деякі особливості внутрішнього планування церков йдеться у статті Є. Фенцика «Про внутрішній розподіл наших храмів» (1889 р., 1 лютого).

У номері за 1 жовтня 1896 р. надруковано нарис Михайла Мейгеша «Дерев'яна церква в селі Ганьковиця», в якому подано історію будівництва храму, його планувальні та архітектурні особливості.

Заслуговує уваги і стаття Йосипа Рубія «Наші дерев'яні церкви» (1900 р., 1, 15 квітня, 1, 15 травня, 1 червня). Автор ділить їх за зовнішнім виглядом на три типи. До першого відносить споруди з трьома вежами. Найвища знаходиться над притвором-бабинцем, у ній вміщені дзвони, нижча розташована над кораблем (центральною частиною храму), найнижча — над вівтарем. Цей тип поширений у Шариському, Земплінському (нині східна Словаччина, ЧСР), Ужанському та Бережському комітатах.

До другого типу належать церкви, в яких середня вежа (над кораблем-навою) найвища; вежі ж над бабинцем та вівтарем нижчі, як правило, однакової висоти. Цей тип поширений у Березькому і, особливо, Мараморошському комітатах. Як справедливо вказує автор, він був розповсюджений на північному схилі Карпат та в Галицькій Русі.

До третього типу Й. Рубій відносить церкви з однією вежею, розташованою над бабинцем, яка завершується високим шпилем. Цей тип, що поширений у Мараморошському комітаті, у долині річки Тиси, автор вважає чужим для традицій руських (українських) церков. На його думку, такі храми будували у XVII ст. за вказівкою трансільванських князів, що володіли землями Мараморощини і намагалися перевести руський народ у протестантизм. Не відкидаючи цього історичного факту, слід сказати, що автор за основу взяв зовнішній вигляд церков (зокрема високий готичний шпиль), у той час як зруб і верхня частина (до вежі) в своїй основі мають древньоруські і давньоукраїнські будівельні традиції.

Стаття «Домашній побут угро-руського селянина» (1889 р., 1 травня) присвячена висвітленню окремих сторін сімейного побуту закарпатців. У статті стверджується, що селянські діти народжуються, як правило, здоровими і міцними, але батьки через бідність і вічну зайнятість роботою приділяють їм мало уваги.

Коли хлопцеві виповнюється двадцять років, він повинен з'явитися на рекрутування. Після цього створює власну сім'ю. Дівчата виходять заміж, як правило, у 16—18 років. Весілля супроводжується багатьма обрядами і часто триває цілий тиждень.

Родинні стосунки на цей час значною мірою залишалися патріархальними. Главою сім'ї був батько або дід, який керував виробничою діяльністю і побутом сім'ї. У статті згадуються як звичайне явище великі нерозділені родини. Батько живе разом зі своїми одруженими синами і невістками. Основною причиною існування на кінець XIX ст. великих нерозділених сімей було тяжке економічне становище селянства, але не слід при цьому все ж відкидати і давню родову традицію нашого народу.

Ряд матеріалів присвячено народним звичаям та обрядам, зокрема характеристиці календарного і сімейного циклів. У віруваннях, ритуалах і святкових обрядах спостерігається дуалізм, себто двовір'я, де співіснували християнські та дохристиянські народні структури.

У статті «Світле Воскресіння Христове на Угорській Русі» (1889 р., 1 квітня) наведено цікаві деталі про підготовку до Великодня. Святу передував великий піст — четиридесятниця, протягом якої селяни не їли скоромного, готували страви на рослинних жирах. У велику суботу, напередодні Великодня випікається паска — ритуальний святковий хліб.

Приступаючи до приготування пасок, господині вмивались, одягалися у святкове вбрання. Пекли паски здебільшого з пшеничного (рідко з житнього) борошна, бідніші селяни — з кукурудзяної муки. При цьому виконувалися своєрідні ритуали. Зокрема, коли просіювали борошно, на підлогу стелили гуню, під неї клали сокиру і качалку, а зверху вербову гілку та корито, в яке сіяли муку. Коли ж газдиня стоячи на гуні, вимісила тісто, то йшла в сад і руками імітувала «обтрушування кожного плодового дерева, щоб рясно родило». Попіл після випікання паски виносили в город і розтрушували аби гусінь і черв'яки не точили зелень.

Коли паска та різна їжа готові, увечері челядь йшла до церкви. Зранку в неділю несли святити паску, другого дня, себто в понеділок, чоловіки обливали жінок, а хлопці — дівчат; у вівторок — навпаки.

На Закарпатті тривалий час зберігалося чимало архаїчних похоронних звичаїв. У кількох номерах «Листка» під рубрикою «Лопатка», знаходимо описи ігор, що проводилися біля небіжчика. Дві-три ночі чоловіки і жінки, літні й молодь проводять біля померлого, щоб розмовами та іграми (бавками) розганяти смуток сім'ї померлого. Суть однієї з бавок під назвою «Лопарька» такий. Присутні обирають поміж себе одного з чоловіків за суддю (бірова) і той займає місце на стільці, іншого — за підсудного. Суддя промовляє: «Я, як біров, тото сужу, що Петро (або хтось інший з присутніх, що виступає у ролі підсудного) ще не мав нужду, тому мусить туй лягати, нашу бавку починати!». З цими словами він закутує голову підсудного в гуню, щоб нічого не бачив; один з учасників гри піднімає ногу підсудного, а інший б'є по підошві дерев'яною лопаткою (лопарькою) і відразу віддає її одному з гравців. Таким чином, «осуджений» мусить відгадати з першого разу, хто вдарив його. Якщо ж ні, то залишається підсудним доти, доки не вгадає. Натомість його місце займає розгаданий, і гра триває.

В іншій грі-бавці «Млин, дід і баба» створюють цілий ряд комедійних ситуацій на побутовій основі, пов'язаних з імітованим млином. Головними дійовими особами цієї гри є дід, баба і млин. Дідові роблять горб, бороду і вуса з клоччя, на голову насувають вивернуту шапку, на плечі накидають ветху гуню, а в руку дають палицю. Бабу також роблять горбатою. Млин будують у такий спосіб: ставлять посеред приміщення малий стільчик, на нього садовлять одного з чоловіків і накривають покривалом (плахтою); на голову кладуть решето, а в руки дають мірку для зерна з вкладеною у неї короткою палицею-києм. Дід час від часу обертає решето, як камінь, а той що під плахтою, ударяє в мірку києм і гурчить як млин. Під час «помолу» відбувається ще ряд смішних сценок.

Подається опис й інших ігор при мерці, таких як «Жид, коза і цап», «Грушка», «Головонька», «Ниточка».

На жаль, у часописі ми не знайшли описів весілля, а передвесільний звичай «гуски» (обряди напередодні весілля увечері і вночі, які супроводжуються поетичними ритуалами, піснями, коломийками і танцями), подається у тенденційному плані, без зв'язку із справді народним символічним обрядом «гусок» (1887 р., 1 червня). Зокрема, стверджується, що «гуски» проводяться звечора і протягом всієї ночі (це відповідає дійсності) і при цьому влаштовуються оргії, куди сходиться молодь з усього села. Автор «бачить» лише те, що тут п'ють і танцюють, а коли напилися — віддаються спокусливим бесідам, жартам і сороміцьким справам.

У одній із статей під назвою «Деякі тварини як віщуни погоди» (1895 р., 1 жовтня) подається короткий опис народних знань щодо визначення погоди у зв'язку з поведінкою домашніх тварин. Так, наприклад, якщо барани починають бігати або борються один з одним — скоро буде дощ. Або так само, коли вівці з особливою пожадливістю накидаються на корм. Слід чекати дощу, якщо кнури і свині стають неспокійними, об'їдають траву і розкидають харчі з корита. Бики й корови перед дощем піднімають голови догори і жадібно вдихають повітря або збиваються докупи. Якщо кішку погладити у темноті і при цьому засвітиться шерсть або почується легке потріскування — ознака сухої погоди, а якщо це ж зробити взимку — буде мороз. Перед дощем коні неспокійні, іржуть, кидаються навсібіч. Якщо з настанням темряви летючі миші літають гуртом — буде хороша погода, а поодинці і кричать — на мокречу. Горобці з наближенням дощу починають чиститися, розкидають пір'я, купаються в поросі.

Декілька матеріалів «Листка» присвячено світоглядним уявленням і віруванням селян Закарпаття, зокрема, залишкам давніх міфологічних, демонологічних, тотемічних і магічних вірувань та обрядів.

У статті Євгена Фенцика (стаття підписана криптонімом Є. Ф.) «Сліди древньослов'янської міфології у нас» (1886 р., 1 червня) мова йде про залишки давньослов'янських вірувань на терені Закарпаття, зокрема на прикладах окремих назв і власних імен, що дійшли з давніх часів. Так, маленьких грудних дітей матері часто називають «лялями». Леля або Ляля у давніх русів був богом немовлят і любові, а отже для матерів він уособлювався як охоронець немовлят. Коли дитина усміхається уві сні, то це ангел Лель грається з ним. Лель або Ляля вважався сином богині краси Лади, прислужницями якої були русалки, тобто водяні німфи. І досі свято пятидесятниці у народі називають Русаллям або Зеленими святами. Стародавні язичники у цей час відзначали свято русалок.

Реліктом давнього русального обряду автор вважає звичай, коли в русальну п'ятницю (біля Сваляви і Симера) вимочують коноплі, варять їх і тим виваром миють голови — очевидно для того, щоб у дівчат було таке ж розкішне волосся як у русалок. На думку автора, слово коляда походить від імені давньоруського бога Коляди, що детермінував мир, тому звичай колядувати і ходити з вертепом по хатах є залишком язичеських святкувань Коляди.

Слово мара вживається у закарпатських русинів у негативному значенні. Наприклад, якщо хочуть комусь побажати лиха, то кажуть: «Мара би тя взяла!». Автор статті вважає, що воно походить від давньослов'янського домового злого духа Маровита, якого зображували з левовою головою, одягнутим у луску і пір'я.

Корс, Корчма був слов'янським богом легкої поведінки і зображувався голим товстуном з вінком із хмелю на голові (подібно до Бахуса чи Діоніса). Йому приносили в жертву мідь (мед) і пиво. На думку автора, слова «корчага» (посудина для вина) і «корчма» походять саме від імені цього божества.

У чотирьох номерах часопису за 1892 рік (1, 15 листопада, 1, 15 грудня) вміщено публікацію відомого історика, професора Петербурзького університету, дослідника історії Закарпаття О. Петрова «Угорсько-руські замовляння та заклинання початку XVII століття» (на той час українців Закарпаття називали угорськими русинами, оскільки територія краю входила до складу Угорщини під назвою Угорська Русь).

Власне, добірка матеріалів і присвячена окремим молитвам, замовлянням та заклинанням, що виконувалися за певних обставин. Вони підготовлені з рукопису 1707 року, місцезнаходження якого на сьогоднішній день, на жаль, не відоме. Науковий аналіз замовлянь і заклинань відсутній, хоча у вступі автор досить обгрунтовано доводить закарпато-українське походження рукопису, зокрема з території історичної Мараморощини (сучасний Рахівський, Тячівський, Хустський, частина Міжгірського й Іршавського районів). Цей висновок робиться на основі фонетичних і лексичних особливостей текстів (слова «лукавцю», «сівцюв», «мнов», «святов», «пречистов», «матирьов»).

Серед замовлянь і заклинань особливий інтерес становлять ті, які своїм походженням сягають у глибину віків, тобто в дохристиянське вірування місцевого населення. За тематикою замовляння і заклинання можна поділити на кілька груп: а) від хвороб, б) небажаних природних явищ з метою вберегти врожай, дім та майно, в) від зурочення, г) за благополуччя бджіл і ще цілий ряд окремих молитв.

Серед замовлянь та заклинань від хвороб привертають увагу «Молитва закляти гостець (ревматизм) хворого чоловіка», «Молитва від полукання (божевілля)», «Молитва, коли хворий чоловік не може спати», «Молитва, аще кого голова болить», «Молитва становити кров», «Заговор від лихоманки», «Заговор від більма». Основу цих заклинань та замовлянь становлять анімістичні, магічні вірування і навіть фетишизм.

Характерною з цього погляду є «Молитва від полукання», тобто від божевілля. З уст того, хто промовляє, вона звучить так: «Стоїть чорна гора, на тій чорній горі лежить чорний камінь, на тім чорнім камені си-

дить кам'яна жона, держить вона кам'яну дитину. Відсилаю к тій горі чорній і к тому чорному каменеві, і к тій кам'яній жоні, і к тій кам'яній дитини види і відята, вітерниці і вітерники, упирі і упирята [1]. Я вас туди відсилаю, аби улукали [2] кам'яну жону і кам'яну дитину, а рабу божому (такому-то) дали спокій аби був здоровий. Таким чином, тут створено образи чорних жінки та дитини, яким, за народними віруваннями, після таких молитв повинно передатися божевілля хворої людини.

В іншому заклинанні від божевілля народна уява малює таку картину: десь течуть 3 по 9 потоків, з них ідуть 3 по 9 дітей лукавців, 3 по 9 упирів, 3 по 9 сівців, 3 по 9 торгавиць і стрікавців [3], вони йдуть до людини, щоб розкраяти її серце і випити кров, але пречиста мати божа заклинає їх і повертає назад у 3 по 9 потоки, де їх чекають 3 по 9 варів пива і 3 по 9 печива хліба.

Із замовлянь від зурочення привертають увагу «Молитва вроки лічити» і «Молитва, коли хочеш доїво своє власне заваровати», тобто — уберегти. У першій молитві (1892 р., 15 листопада) заклинаються вроки (зурочення) вранішні, полудневі, вечірні, вчорашні, чоловічі, жіночі, дівочі, дитячі, материнські, чужі, любовні, застарілі — всі вони не сміють ні помножатися, ані плодитися в тілі (такого-то конкретно, на захист кого спрямована молитва), ані в суглобах, ані в голові, ані в жилах, але мусять обрізуватися ножем, обмиватися водою, випалюватися вогнем від усього тіла і від усіх жил, від усіх суглобів і від усіх кісток його.

Замовляння і закликання від врочення корів здійснювалися на всі релігійні свята у такий спосіб. Брали сіль, часник, запалювали ладан і промовляли: «Як не можуть взяти види, чарівниці, вітерниці, лісові і материці, і дикі жони, і хованці від часнику гіркоти, від меду солодощів, а жидове не можуть свинного м'яса їсти, так, милостивий Господи, аби не могли чарівниці від моїх корів взяти доїво» («Листок», 1892 р., 1 грудня). У цій же молитві зображено Господа Бога вершником, що йде разом з апостолами білою дорогою, на білім коні, у білій одежі, на білім сідлі, з білою уздечкою і білими стременами, за поясом має золоту трубу. Коли затрубить у золоту трубу — щезають всі нечистоти, які хочуть відібрати від корів молоко. Подання усього в білих кольорах, безумовно, асоціюється з молоком.

До найцікавіших замовлянь та закликань від небажаних природних явищ з метою вберегти врожай, дім і майно, належать: «Молитва, коли хочеш відвернути тучу», «Заклинання, коли з'явиться хмара», «Молитва від повітря морового дім свій уберегти», «Молитва полон (родючість) звати на свою ниву», «Про повноту збіжжя».

Оберегами від мору виступають вода і вогонь, а також меч, яким водять на всі боки, примовляючи: «Зупиняй мор огненний, водяний і залізний від землі аж до небес від відій, від вітерниць, від насланців, від усього морового повітря, від відій живих, від відій померлих, від відій вишніх і нижніх, і від тих, що є в роду, від відій хотарних [4] і задев'ятих хотарних, від лукавців, від насланиць [5]. Відсилаю види і відята, упирі й упирята і всякий дюг і дюговицю [6], содомське і гоморське повітря, східне і західне, північне і південне, відсилаю від всього: і від себе і від свого дому, і від обходу, і від своїх домочадців, і від своєї хати, і від своїх дітей, і від свого майна, і всього скота свого, від волів, від коней, від корів, від овець і свиней, від гусей і курей, і від пчіл. Там вас відсилаю, де чорний в'юр недорегоче, де чорний кур недоспіває, де чорний пес недобреше, де чорний буяк недобориче («Листок», 1892 р., 1 грудня).

[1] Види, вітерниці, упирі — нечисті сили.
[2] Аби улукали — аби передали божевілля.
[3] Лукавці, упирі, сівці, торгавиці, стрікавці — нечисті сили.
[4] Хотар — село з усіма нележними йому угіддями.
[5] Відії, вітерниці, лукавці, насланиці — нечисті сили.
[6] Дюг, дюговиця — нечисті сили.

Високою поетичністю відзначається замовляння на відвернення бурі. Ось рядки звернення до хмар: «Туче, туче, туче, красная дівице, тебе тепер прошу, у надвечір'я, при моїй вечері, прийди до мене швидше від сходу і заходу, сядь зі мною за одним столом вечеряти з однієї миски і однією ложкою» (1892 р., 1 грудня). Пізніше, звертаючись до хмари, у цьому ж замовлянні мовиться: «Туче, туче, туче, звав'їм тя до мої вечері, ти не прийшла. Як їсь ти не прийшла до моеї вечері, так же тучі не можуть прийти до нас во віки віков, амінь» («Листок», 1892, 1 грудня).

Часопис знайомив не тільки з культурою і побутом закарпатців, але й інших етнографічних районів України та інших народів.

Так, на титульній сторінці «Листка» за 15 травня 1889 року подано ілюстрацію «Буковинська Русь», на якій зображені в народних костюмах мешканці надпрутських країв, гуцули і подоляни. У невеликій статті «Буковинська Русь» у цьому ж номері часопису подано коротку історію й окремі етнографічні деталі, зокрема, стверджується, що буковинські русини найближче стоять до угорських русинів, особливо з території Мараморощини. У часописі за 15 червня 1889 року на політурці вміщено ілюстрацію «Українці Київської губернії», де відтворено селян у народному одязі, а на землі сидить лірник і грає. Тут подано короткий нарис про українців Київщини і вміщено українську народну пісню «Горе мені на чужині».

На титульній сторінці «Листка» за 6 липня 1889 року вміщено ілюстрацію «Українці Полтавської губернії» — селян у народному вбранні, а також надруковано статтю під цією ж назвою. У матеріалі є цікаве твердження, що жителі Полтавщини дуже близькі до закарпатських долинян своєю говіркою, піснями, народними звичаями; в той же час будівництво жител, землеробство дуже нагадують ці ж галузі культури жителів угорської рівнини; читачам пропонується пісня з Немирова Полтавської губернії «Ой, гаю, мій, гаю». У «Листкові» за 15 квітня 1894 року вміщено коротку статтю Ф. Константинова «Пасхальна ніч на Україні», а у випуску від 15 квітня 1896 р.— короткий нарис про Я. Ф. Головацького.

Етнографічні матеріали часопису «Листок», які протягом майже двадцяти років з'являлися на його шпальтах, мають значну цінність. Вони дають не тільки уявлення про рівень етнографічних досліджень на Закарпатті кінця XIX ст., але є й цінним матеріалом для поповнення знань про культуру і побут своєрідного регіонуУраїни.

З 1891 до 1903 року виходив додаток до «Листка», в якому друкувалося чимало фольклорно-етнографічних матеріалів. Але це вже тема окремої розмови.

ПАВЛО ФЕДАКА

Ужгород



ПУБЛІКАЦІЇ

З ЛИСТУВАННЯ ОЛЕКСАНДРА ПОТЕБНІ ТА ОЛЕКСАНДРА РУСОВА

Олександр Олександрович Русов (1847 — 1915) не був учнем О. О. Потебні в прямому розумінні цього слова. Киянин за народженням, він закінчив Київську гімназію і Київський університет, деякий час учителював у Києві та поблизу нього. У 1873, 1875—1876 рр. О. О. Русов виїздить за кордон, студіює там славістику. У Празі він видав підготовлений разом з Ф. К. Вовком «Кобзар» Т. Г. Шевченка в двох томах. У цьому виданні було вперше опубліковано ряд революційних творів поета.

У 70-і роки О. О. Русов брав діяльну участь в організації Київського Відділу Географічного Товариства і надрукував у його записках кілька своїх етнографічних праць. Залишивши вчителювання у 1874 р., вивчав економічну статистику. У 1876 — 1880 рр. працював у Чернігівській губернії як статистик. На 1881—1882 рр. припадає посилена робота О. О. Русова на журналістській ниві (газети «Труд» і «Зоря»), після чого він повертається до праці статистика в різних губерніях України, зокрема Харківській. Працював О. О. Русов і за межами України, а в кінці життя викладав статистику в Київському комерційному інституті.



Олександр Потебня. Мал. Ярослави Музиченко. Туш, перо. Київ. 1990.

Будучи щедро обдарованою і широко освіченою людиною, О. О. Русов у своїх численних працях торкався багатьох питань суспільного, наукового і мистецького життя України. Про це добре знають дослідники історії української культури. Проте залишилася невідомою багата епістолярна спадщина вченого. Серед кореспондентів О. О. Русова був зокрема Олександр Опанасович Потебня, листування з яким припадає на 1878—1880 рр. З листів О. О. Русова можна зробити висновок, що його особисте знайомство з О. О. Потебнею відбулося в 1878 р. Саме в листопаді цього року в Харкові відзначався сторічний ювілей Г. Ф. Квітки-Основ'яненка. На свято приїздив з Києва В. М. Лисенко, можна думати, що серед гостей був і О. О. Русов, близький друг композитора. Дружина вченого Марія Францівна у листі до сестри від 28 листопада 1878 р. так описала цю подію: «18 святкували урочисто ювілей Квітки. Олександр Опанасович прочитав непогану лекцію, потім ми обідали за підпискою, було душ до ста, з промовами й співами... Приїхав з цього приводу Лисенко, зібрав хор і співали малоросійські пісні (які, як тобі, напевно, відомо, заборонені для публічного виконання), а це хоча було й публічно, проте носило приватний характер, співав хор з його нової опери, а сам він грав увертюру «Різдвяної ночі» [1].

Про те, що О. О. Потебня і О. О. Русов могли зблизитись саме тоді, свідчать такі факти. Перша листівка О. О. Русова з міста Борзня має на штемпелі дату 23 листопада 1878 р. В ній говориться про праці, які він посилає Потебні. Згадується серед них і «Речь» Головатого, про яку той го-

[1] Відділ рукописів Інституту російської літератури АН СРСР, ф. 541, 19, арк. 201 зв.



Олександр Русов. Мал. Ярослави Музиченко. Туш, перо. Київ. 1990.

ворив при їх зустрічі. Цікаво відзначити, що серед пісень, записаних В. М. Лисенком «з голосу професора Харківського університету Потебні», ймовірно, саме тоді, була й пісня Головатого, що починається словами:

Ой боже ти наш, боже милостивий!
Вродилися ми в світі нещасливі!
Служили вірно у полі й на морі,
Та зосталися убогі, босі і голі! [2]

В листі від 6-го грудня цього ж року є така приписка на полях: «Кстати — поговорите с Григорием Матвеевичем насчет складчины для юноши и его литературных трудов, о которых я с ним говорил, уезжая из Харькова. Очень он нуждается на чужине». Важко з'ясувати, хто такий Григорій Матвійович та про якого юнака тут йдеться. Але ясно, що О. О. Русов незадовго до цього був у Харкові. Таким чином, можна напевне твердити, що восени 1873 р. були налагоджені ті контакти двох учених, у результаті яких залишилися кілька надзвичайно цікавих листів О. О. Русова, присвячених як питанням української діалектології та правопису, так і питаням української культури взагалі.

Збереглася також праця, яка свідчить про глибоку повагу О. О. Русова до О. О. Потебні та про його внесок у справу збереження спадщини вченого. Саме О. О. Русов підготував до видання уривки з перекладу «Одіссеї» українською мовою, які знайдені були в архіві О. О. Потебні. Він же написав невеличку передмову до них, яка свідчить про глибоке розуміння ним ролі великого вченого. У цій передмові О. О. Русов зокрема писав: «Ці уривки, хоч і в незакінченому і необробленому в просодичному відношенні вигляді, ясно показують, якої дорогої праці позбавила нас рання смерть славнозвісного професора. Присвятивши багато років вивченню малоруської поезії, ознайомившись з найтоншими нюансами лексичних відтінків простонародної мови, професор задумав виконати завдання, яке ще Гоголь указував нашим письменникам— зробити «Одіссею» загальною народною книжкою. Ясно, що для досягнення такої мети необхідно звернутися до народної мови, чужої всякої пихатості та вигадливості, тієї мови, що так вражає нас своєю задушевною щирістю, енергійною виразністю і поетичною простотою у творах природної словесності. Олександр Опанасович був глибоким знавцем цієї мови» [3].

На жаль, нам не пощастило знайти листи-відповіді О. О. Потебні, хоч архів самого О. О. Русова зберігся і перебуває нині у Відділі рукописів Інституту літератури ім. Т. Г. Шевченка АН УРСР.

Листи О. О. Русова подаються із збереженням особливостей його мови. Прийнято лише сучасно графіку і пунктуацію.

Віри ФРАНЧУК

Київ

[2] *Попов П. М.* До характеристики наукової діяльності О. О. Потебні // Рад. літературознавство. — 1947. — 7/8. — С. 122—123.

[3] *Потебня А. А.* Из записок по теории словесности. — Харьков, 1905. — С. 538—539.

№ 1

В г. Харьков
Профессору университета
Александру Афанасьевичу Г. Потебне
На Подгорной улице в собственном доме

Посылаю Вам первый (и последний) выпуск наших «Трудов» [1], в котором, может быть, найдете какие-нибудь заметки о говоре или этнографических особенностях названий инструментов и их частей и т. п. Будьте добры, перелиставши, передайте эту книгу Ивану Петровичу Сокальскому [2], который интересовался цифирною частью текста, а у меня другого экземпляра нет. Пользуясь случаем, чтобы послать еще и

[1] Йдеться про працю «Труды Черниговской губернской ученой архивной комиссии», перший випуск якої з'явився 1878 р. О. О. Русов помилився: до 1918 р. вийшло ще одинадцять випусків «Трудов».
[2] *Сокальський І. П.* (1830—1896) — український економіст, статистик, професор Харківського університету.

«Русские тракты» и «Дніпро»[3], отличающуся крайнею безграмотностью в корректурном отношении. Жаль, что не могу послать и «Вересая»[4], говорят, будто уже вся разошлась. Посылаю еще варъянт речи Головатого, о которой Вы говорили. Лежит в «Трактах» в карте.

Известите меня, получили ли.

А. РУСОВ

№ 2

Киев, 6 декабря 1878

Многоуважаемый Александр Афанасьевич!

Спешу ответить на те Ваши вопросы лингвистического характера, на которые могу ответить теперь же без справок.

По наружному виду жители всей Вами названной полосы уездов (Козелецкого, Нежинского, Борзенского, Кролевецкого, Глуховского) не представляют какого-нибудь одного типа. Я знаю хорошо, то есть объездил только Черниговский и Борзенский уезды, но, вероятно, то, что скажу об них — можно будет отнести и ко всей названной полосе. Мелочное изучение двух названных уездов показывает, что тут нет сплошной однородной этнографически массы населения: часто два села, лежащие в 10—20 верестах расстояния, отличаются как по физическому типу, так и по говору и приемам в ударениях; часто поселение, лежащее далее на север, имеет более малорусский характер, чем поселение, лежащее южнее. Это заметно даже и в характере построек, разумеется, только для опытного глаза, привыкшего отличать мелочи в очень нешироком общем. Площадь Черниговского и Борзенского уездов, известных мне лучше, в этнографическом отношении представляет мозаическую доску, где спорадически Вы встретите всякие особенности; этих особенностей так много и они так разнообразно сочетаются друг с другом, что нет почти никакой возможности систематизировать их. Например, в женской среде: вдруг среди женщин, говорящих совершенно по-лапацонски[5] (ведь язык народный у нас — язык женщин, ибо мужчины знают много русского) вы встречаете в 5 селах стариннейшие малорусские плахты, тогда как кругом носят сподницы и юпки (в европейском смысле) и все окружающие смеются с этих поселений; они — с своей стороны.

Я пробовал составлять этнографическую карту с этими микроскопическими подробностями, причем руководствовался фактами, добытыми из наблюдения, нынешними показаниями о размещении по селам сословий, указаниями Румянцевской описи (1765—70 годов) о живших тогда в данных поселениях фамильях, но ни к чему не пришел. В такой старокультурной стране, какова Малороссия, где имена урочищ часто указывают на 1000-летнюю древность, точные данные из прошлого столетия уже ничего не выясняют относительно распределения разных видоизменений типа. На площади Черниговского уезда еще можно узнать из преданий и из распределения землевладения в настоящее время[6], что жители такого-то села выселены помещиком с Юга из Полтавской губернии, или с Севера из Могилевской,— и в типе и говоре Вы видите следы такого происхождения; но там, где больше козаков и государственных крестьян (как, например, в Борзенском уезде), родословную или происхождение тех или других объяснить нет никакой возможности. Каковы бы ни были исторические причины факта, но факт тот, что мелкие разновидности перемешаны, как колода карт,— не подлежит сомнению. Оттого провести какую-нибудь определенную границу между «лапацонами» (то есть ходящими в лапацонах — лаптях вместо сапогов и в «яломка́х» или «шаломка́х»[7] вместо брылей и барашковых шапок) — нет никакой возможности. Правда, Десна и Сейм считаются такою границею, но на самом деле они не представляют такой границы, и мне кажется, что среди мозаичности этнографической карты здешних местностей можно еще принимать во внимание и плодородие земли, как признак для нахождения большого числа малорусских отли-

[3] Повні назви праць О. О. Русова такі: «Русские тракты в конце XVII и начале XVIII веков» (1876) и «Некоторые данные о Днепре из атласа конца прошлого столетия» (1876).

[4] Повна назва праці О. О. Русова «Кобзарь Вересай, его музыка и песни, исполняемы им»; надрукована в «Записках Киевского отдела Географического общества» за 1874 р.

[5] Прислівник від іменника *лапацон* — житель Полісся, поліщук, у свою чергу похідного від слова *ла́пань* «личак, лапоть».

[6] Материалы для оценки земельных угодий.— Т. I. Черниговский уезд.— С. 53—54.— Прим. О. Русова.

[7] Яломок або шаломки — валяна шапка білого кольору.

чий: на подробной почвенной карте можно с довольно большою уверенностью сказать, что там, где преобладает чернозем, там и малорусские отличия более чисты; на худших же землях поселились малоруссы с северским типом, более близким к великороссам и белороссам. Это могло произойти оттого, что последние явились позже или оттого, что они привыкли у себя на севере возделывать более легкие для обработки земли, и удовольствовались ими, тогда как южная колонизация, более опытная в возделывании таковой почвы, взяла себе чернозем. Вот лучшее доказательство этого факта. Болото (бывшая река) Дочь в Борзенском уезде есть граница между черноземною и песчаною почвою. На север от нее идут пески, орут уже сохою, а не плугом и народ уже ходит в яломках и говорит совершенно по-лапацонски; на юг от болота опять чистые хохлы в шапках, с плугом и буквою *і* вместо *у*, *уи*.

Перечислить все признаки отличия «лапацонов» от «хахлов» или «степовиков» не берусь: не могу их систематизировать. Укажу разве некоторые: у лапацонов волосы светлые, глаза менее задумчивые, откровенности больше; у южан более сосредоточенности и недоверия, более губокая дума светится в глазах, смотрящих не прямо, а чаще опускающихся, волосы темные. Типы лица, как у тех, так и у других, представляют море разнообразия: и у тех и у других можно встретить прямой острый польский или белорусский нос и нос вздернутый типа ногайского, широкие и узкие скулы, большую и малую густоту волос на бороде, усах, бровях и т. д. В одном селе мужчины и в особенности женщины отличаются рослостью и грациозностью стана (Велика Загоровка), в другом — больше попадается каких-то сгорбленных, как бы приплюснутых в росте людей, тут — «довгий» рост с четыреугольными выдавшимися вперед плечами серба, там — круглые и опущенные плечи великоруса. Смешение типов началось, очевидно, так давно, что сделать какую-нибудь систематику очень трудно; такой антропологической систематике могли бы очень помочь фотографы, делая коллекции портретов. Дак подите-ка!

Говор также разнообразен [8]. Вот Вам, например, одна и та же фраза по линии от м. Ични (Борзенского уезда) до Любеча (Черниговского уезда): дысять (**ы**=очень твердое э) кіп (**і** — острое), дэсять кип (мягче оба звука), десять куип, десять куэп, десять куоп, дзѣсяць капен. Чем севернее, тем более и более (в большем числе случаев) преобладает **у** вместо **і** (на место великорусского **о**): *пуднимать;* еще дальше оно получает характер двоегласной: *пуиднимать;* еще дальше двоегласная совершенно заступает место простой гласной и слышится решительнее. Но и тут есть оазисы с буквою **и**, даже **і**. Двоегласность придает говору характер певучести, напоминающей больше всего словацкий (не чешский) образ произношения. Интонация северного говора, издали слышимого, тоже более разнообразна, чем монотонное произношение фраз у южан. В песнях северного типа есть особенность, сразу бросающаяся в глаза, — это обычай во всякой каденце каждого куплета последнюю ноту разрешать октавою или даже септимою вверх. Это напоминает великорусский прием, но имеет особый специальный характер в особенности при подъеме на септиму, даже на уменьшенную септиму (*sic*). Южнее Иван-Города уже не слышно этого приема.

По программе бывшего Юго-Западного Отдела Географичекого Общества очень трудно работать среди таких обстоятельств. Можно описывать отдельные села или небольшие их группы, но факты, таким образом добытые, могут привести к ложным выводам. Так как легко будет частное принять за общее. По-моему, самое лучшее было бы — взять одну какую-нибудь песню да и записывать ее лингвистически правильно по всем селениям, опрашивая баб и дивчат, так как мущины очень руссифицируют свой говор, ученики народных школ — тоже. Но для этого нужно совершать специальные поездки. Разнообразие говоров можно видеть из малых записанных фраз — песен, поговорок и т. п.— в изданиях Черниговского Статистического Комитета за 40-е и 50-е годы в особенности. В Губернских Ведомостях, также в многотомном описании Черниговской епархии Преосвященного Филарета. Это издание можете приобрести или у черниговских книгопродовцов Данюшевского и Крайца, или от Черниговского Губернского Статистического Комитета.

[8] *Юхани* — населення районів, що межують із Білорусією, від слова *юха* — юшка.
Це та деякі інші лінгвістичні спостереження О. О. Русова частково використані в маловідомій нині праці О. В. Ветухова «З архіву «Потебнянського комітету» (Уривки листування з Потебнею, що стосуються до українського правопису)», надрукованій в «Записках іст.-філол. відділу ВУАН», 1927, кн. 13—14.— С. 305—308.

Я могу Вам, разумеется, в этом письме скорее только свое впечатление сообщить, чем факт. В первый раз в жизни явился я в Городницкий уезд прямо из Угорщины. Там был на ярмарке в Унгваре, о которой писал корреспонденцию, теперь не помню куда.

Ярмарка была большая: народ был из гор и долин — и поляки, и словаки, и русины. Нищие пели на всех этих языках: на границе они ближе друг другу. Под впечатлениями всех этих звуков попал я вдруг на ярмарку в Добрянку, раскольничий посад Городницкого уезда. Тут были и кацапы-раскольники и литвины (настоящие падькуны[9] с дзеканьем) и городничане. Как ни много отличается городницкий язык от хорошего малорусского, но я его ясно отличал и от белорусского и от великорусского. Еще менее похож на малорусский язык уездов Новгород-Северского, Новозыбковского, Суражского и Мглинского уездов. В Новозыбковском я (сам киевлянин) был по земельным поручениям со своим помощником, качевским уроженцем. Почтовая дорога в Новозыбковский уезд идет через раскольничьи посады (Чуровичи, Климов, Митьковка, Новозыбково). Проезжая эти поселения, видя их постройки, слыша язык чисто великороссийский, мы думали, что уже выехали за пределы Малороссии. Проведя несколько дней в Новозыбкове, где вращались мы среди разговоров на литературном языке, мы отправились в так называемое За-Ипутье — Северо-западную часть Новозыбковского уезда (Новобобовицкую волость), лежащую на самой границе с Могилевской губернией. Несмотря на специальный характер распросов, мы задались филологическою задачею уяснить себе, что это за язык, ибо на перевозе через Ипуть слышали фразы более белорусские, чем малорусские: «и в снягу мыш себѣ гняздо рыя» (и в снігу миш собі гніздо рие; и в снѣгу мыш себѣ гнѣздо роет). Заметьте, что тут уже и не понимают, что такое козачее землевладение; общинные великорусские порядки с замысловатым переделом земель на полосы говорило нам, что это — не малоруссы. Помощник мой сел и стал расспрашивать собравшихся поселян по интересовавшим земство вопросам: он писал цифры и факты, а я ловил фразы, речения, выражения и записывал их на особой бумажке.

Привыкшим к киевскому говору, нам речь эта казалась белорусскою, великорусскою, какою хотите, но только не малорусскою. Переглядываясь между собою, мы порешили взглядами, что Михальчук прав, отделивши это население в особый великорусский северский говор. Но я продолжал записывать фразы и произношение слов. Часа через три мы рассуждали по поводу записанного и увидели, что как ни крути, а это малоруссы. Фонетика — ужасно белорусская, аканье — закон, хотя дзеканья нет, но этимологический и синтаксический строй со всеми малорусскими частицами — чисто малорусский. Говорили мы потом целый вечер и с бабою, хозяйкою квартиры, которая рассказала нам длинную историю о священнике-бабиче[10] их села, продавшем душу черту и погибшем ужасным образом (в белой горячке). При рассказе о своем муже-пьянице и своем горьком житье эта женщина увлеклась и речь ее лилась с большим воодушевлением. Несмотря на всевозможные *іон, яго, яму,* мы окончательно признали язык этот своим киево-переяславским, то есть малорусским. Мне удалось записать точно целый рассказ о Кудеяре и его погребе, находящемся неподалеку от села Рылович; рассказ этот я послал г. Костомарову. Против классификации Михальчука говорит только то, что все великоруссы-раскольники, живущие в посадах, относятся презрительно к окрестному сельскому населению, обзывая его глупыми хохлами. И в естественно-исторической систематике есть тоже пункты, где ученые не могут решить, куда отнести переходную форму; но ботаники или зоологи должны находить только объективные признаки в самом предмете наблюдения и не могут слушать народного мнения, называющего, например, кита рыбою. В диалектологии же, мне кажется, очень важно, как я Вам говорил, послушать, как само народное воззрение определяет тот или иной говор. Я видел в посадах Митьковки книгу, показывающую историческое происхождение этого раскольницкого посада: положили ему основание беглецы и из Дону, и из Литвы, из Москвы, но все это были великоруссы, и теперь они ярко в говоре отличаются от соседних поселян-малороссов. Назовите это наречие или говор северским в отличие от северского-малорусско-

[9] Падькуны — населення районів, що межують із Білорусією.
[10] Бабич — тот человек, которого акушеркою-бабкою была женщина, вышедшая после его воспринятия замуж и имевшая впоследствии сама детей. Такого человека в жизни ждут ужасные испытания и обыкновенно он вынужден бывает запродать свою душу чорту.— Прим. О. Русова.

го, но не прибавляйте, как сделал Михальчук, к этому термину еще название великорусский, и дело будет правильнее.

Перехожу к частностям. Вы заметили сами, вероятно, что в Черниговском издании наших «Трудов» много опечаток. Но Вы мне задаете, кроме подчеркивания опечаток, еще ряд вопросов, на которые я едва ли отвечу, именно вследствие того, что говорят и так и так в двух селах на 5-верстном даже расстоянии. Попробую систематизировать:

северные борзенцы	сосничане, городничане, северные черниговцы	южные борзенцы
куэнь, куинь	куинь, куэнь	кинь, кінь
?	асирюсдак [11]	осэрэдок
(привьюов?)	привюсав	привів
облуэг } э, и — мягче, чем ы	аблуыг	облиг (і?)
пируйг } э, и — мягче, чем ы	пируыг	пириг (і?)
пирожок	пиружок	?
авес (а — мягче)	авес (а — резко)	овес
авса	авса	?
	надыбрать	надібрать
	абызваться	обізватись
	разырвать	розірвать
	на канцы сила	на конці села
	канецъ	конець
	слюэ(ы)з	сліз

А не угодно ли Вам: мы ткуом (от ткати — мы тчемо) (Вединцы Черниговского уезда), плит (sic!) — плот, на плиту́ох — на плотах. *Напаку́ ганакú* — бо ганяють плити. И у чехов — то же самое; язык в селе над Влтавой.

Нет, так нельзя — в Киеве сочинять; напишу другой раз и из Нежинского, и из Городницкого, и из Черниговского, и из Борзенского, записавши там — с уст — у баб, потому что мужики уже говорять по-русски *слёзь*. В тексте — *Табаювка* верно (так и в Румянцевской описи записано). Затем так нужно: *скуо́плина* (*скопщина* не говорят), *плоскунь, снувница, причалок, пудляже*, не *пудойме*.

А. Русов

NB Напишите мне азбуку, которою должен я Вам записывать слова. Объясните ее разными алфавитами и описательно: иначе ничего не поделать. Адрес — Нюринская управа.

Относительно ошибок на стр. 216 я скажу вот что: писал я по своему (по-малорусски), а корректуры этой я даже не держал; был в разъездах, поэтому *і* — везде ошибка; чарнигавці гаварять, где с ударением, то іе́ (віе́к, чалавіе́к), а где без ударения, то ѣ (спѣвае, даже люди папсѣли, а не папсіели, народ папсѣв). А «плит» (plyt не pĺyt) еще значит «плетень огорода»; говорят и плот (плуэт не слышал).

№ 3

4 января 1879. Нюрин

Вы не можете себе представить, в какую я ярость пришел, когда, прочитавши Ваше письмо, открыл чемодан и убедился, что и Ваше старое письмо и свою таблицу, где записывал нужные Вам слова в Ровце (Нюринского уезда), Шаповаловке (Борзенского) и Алешне (Городницкого) — забыл в Алешне. Но я написал, чтоб мне их нашли и, когда дополню произношением черниговцев (куда еду на днях), то пришлю Вам. Старался я их записывать так, как разве записывал Бодуэн де Куртенэ свои резьянские говоры [12]. Горе будет, когда дети порвут, а их там — несметная сила. Во всяком случае не теперь, то в четверг эти слова Вам будут присланы.

Книжку [13] Вашу тоже только что получил и прочел ее залпом. Конечно, написано задорно, но так ему и нужно: я его очень люблю, пока он дома или в практической деятельности, но когда он являлся со своими рефератами о звуках в Ученое общество, где мы все из себя корчили горе-ученых и часа по два слушали внимательно то, где ничего не понимали, то я его просто ненавидел. Он напоминал мне того сту-

[11] В одном селе Юрьевке от одного лица.— Прим. О. Русова.

[12] Детально про працю Бодуена де Куртене про резьянські говори див.: *Толстой Н. И.* О работах И. А. Бодуэна де Куртенэ по словенскому языку // И. А. Бодуэн де Куртенэ (К 30-ти летию со дня смерти).— М., 1960.— С. 67—81.

дента Житецкого, про которого громада сложила известную приказку

Говорить пан Житецький.
А громада слуха... слуха, — і не розуміє!

Черниговци заликовали было, когда дочитались (не сразу дочитались!), что их-нее цоканье всем зверям мати. Никто не мог доказать, почему это так, никто и не находил доказательств в сочинении Житецкого, но так как ipse dixit, то даже ни спора об этом не могло быть. А вот теперь я им повезу Вашу книгу, чтоб показать, как можно разбить ту «глубину диалектических разновидностей» (читай построений), из которой вырос их *куонь*, — просто одним требованием фактов и частностей, которых Житецкий знать не хочет, хотя для приличия раз сто повторяет о своем якобы индуктивном методе.

Видите ли он какой! Бранит Михальчука[14] за то, что тот теперь склонен в разновидностях языка Киевской губернии видеть указание на подразделение Несторовское на древлян, полян и т. п., а сам — готов от начала до конца книги фантазировать, фантазировать и фантазировать да притом еще с извитием словес.

Частностей Вашей книги не буду касаться, ибо не все сразу понял. Мне кажется, что Вы не разбиваете Житецкого относительно сильного влияния мягкого склонения (на земы) на другие подобные формы. Жаль, что Вы так кратко возражаете, что не все сразу поймешь, а где уже ссылки на другие сочинения, то и совсем не поймешь. Если бы было все так подробно, как Вы разъяснили особенности новгородского и малорусского *і*, тогда бы все научались, а то только специалисты доберутся. Ведь вот я учился долго всем языкам (и древним, и славянским), а теперь, как бросил года четыре тому назад филологию, то уже нужно усилие известное, чтобы понять Ваши формулы. Но мне очень было приятно воскресить старое и вспомнить лекции Гатталы[15], которые слушал когда-то, за что Вам и спасибо великсе. Вы меня спрашиваете собственно о тоне книги[16]. Тон ее, как хотите, очень дерзкий, потому что как Вы ни a pasterior'ны, а все-таки лингвистика еще стоит где-то в тумане. Мне кажется, что все эти Житецкого «я утік на тїк» и Бессоновские «бабъ, бабы, бабы» и Гротовские «желъаю», лъошадь»[17] и роменской девицы «пришълите», до тех пор будут оцениваться только субъективно, пока Вы не заведете при университетах фонографических аппаратов, которые будут обозначать, как уже обозначают французам их звуки знаками — — — — и т. п. на медных пластинках. Если бы Вы еще и нам аппараты эти раздавали для исследования, то тогда бы уже были бесспорные выводы; а то вот я стал записывать, разумеется, у девок и баб, а не у мущин, знакомых со словами «предъясняю», «состояние» и т. д. И что же? Хоть зарежьте, я Вам не могу написать слово *милый*, как его говорят в Алешне, Шаповаловке и Ровце. Я взял для ясности три буквы: *ы, и, і*, а оказывается, что звуков в народных говорах больше, чем этих начертаний. Оттого, мне кажется, Вы слишком ругательски отнеслись к Житецкому: только и знаете, что ругаете. И где его стоило

[13] Идеться про критичний розгляд О. О. Потебнею праці П. Г. Житецького «Обзор звуковой истории малорусского наречия» (К., 1876, 376 с.), надрукований у 33-му томі «Записок Академії наук» за 1878 р. Окремий відбиток з'явився в 1879 р. О. О. Потебня отримав за цей розгляд золоту Уваровську медаль. Був нагороджений і автор праці.

[14] *Михальчук К. П.* (1840—1914) — український мовознавець і етнограф. У 1871 р. склав першу діалектологічну карту української мови, описав українські діалекти, обгрунтував їх поділ на три групи. Вперше розробив програму для збирання українських діалектних матеріалів.

[15] Гаттала Мартин (1821—1903), фахівець з історії словацької і чеської мов, професор слов'янської філології Празького університету, член-кореспондент Академії наук.

[16] У листі до П. Г. Житецького від 18 лютого 1876 р. О. О. Потебня писав: «За несколько времени до получения мною Вашей книги и весьма лестного для меня письма я напечатал кое-что по поводу высказываемых Вами мнений. Отделивши остальную часть меня от моих мнений о звуках и т. п., Вы великодушно извините первые за резкость и, быть может, несправедливость вторых, против коих в Ваших руках то же оружие, что у меня. Что бы я ни думал об отдельных положениях Вашего труда, я бы не затруднился признать его, например, вполне удовлетворительною диссертацией на степень магистра» (Олександр Опанасович Потебня.— К., 1962.— С. 90).

[17] Я, бывши в Праге, ходил на уроки русского языка тамошняго лектора. Он своих студентов-чехов иначе и не мог обучать русскому произношению, как выговаривая: дъль-о, лъ-ошад и т. д.).— Прим. О. Русова.

похвалить. Вы только говорите, что «это — верно». А почем Вы сами знаете, что «это верно»? Уху *своему*, а не объективному чему-либо доверяете. Впрочем (это по секрету) Житецкого так и стоит пробирать за его наклонность «у хмари заходити».

Спрашиваете меня, какие вопросы сделаю. Да я уже так отстал от лингвистики, что ничего не могу спросить, а принимаю все, как есть написано, за истину, да и баста!

Черниговские книжки или хоть указатель, который теперь составляет там Ефименко [18], постараюсь выслать из Чернигова. А теперь позвольте преподнести биографию Квитки, написанную в Херсоне неким Андриевским, горе-славянорусским филологом, тоже, как и я, не нашедшем приложения своим филологическим познаниям. Она Вам, вероятно, теперь пригодится [19].

Лысенка [20] я давно не видел, но знаю, что третий выпуск его сборника песен не допущен цензурою к продаже и будет, вероятно, сожжен, если он не выпросит услать все экземпляры назад в Лейпциг.

Киевским студентам Ваши книги я передал.

Ваш А. Русов.

№ 4

Киев 15 декабря 1880

Многоуважаемый Александр Афанасьевич!

Наслаждение, которое получил я, прочитав залпом присланную Вами брошюру по поводу сборника Головацкого [21], такое, что не найду слов благодарить Вас. Вращаясь среди черновой работы для разных наук (то для статистики, то для археологии), занимаясь, по Вашему выражению «поденною» работою, я отвык от ученых книг, от широких идей и обобщений, которые в них затрагиваются. Ваша рецензия полна таких обобщений, которые для моего уха — слаще меда.

Вступления к песням, сравниваемые Вами с нынешними вступлениями к газетным статьям, Ваша теория версификации, Ваши диалоги между А и В, между поглощаемыми и поглощающими — все это так хорошо, что я готов плакать, почему это все может быть печатано только в записках Академии, а не в наших местных газетах или журналах.

Вопрос о цензуре над провинциальною печатью — меня преследует теперь и мучит. Эта ненормальность, которая предполагает, что мы, например, киевляне, можем и должны читать только киевские газеты и вовсе не получаем столичных и их не читаем, вследствие чего местная цензура не позволяет перепечатывать того, что уже напечатано в столичных газетах,— эта ненормальность бесит меня! Жить так тесно и «сутужно», до того тошно и мерзко, что книжка, подобная Вашей, может просто осчастливить человека, хоть когда-нибудь испытывавшего наслаждения умственного и нравственного порядка.

Еще раз благодарю за Вашу память обо мне и присылку Вашей рецензии. Если бы она сколько-нибудь помогла постановке вопроса о свободе малорусской печати, постановке хотя бы боязливой, не полной по широте содержания, но громкой и публичной, а не высказываемой дома в кругу хороших знакомых! Тогда уже не я один благодарить буду Вас, а все, кто любит малорусский язык и желает процветания его и в литературной форме. Вы — один из профессоров-филологов по славистике, который считает, что, сидя на этом месте в одном из южных университетов, можно заниматься и изучением малорусского языка. И за это еще спасибо Вам.

А. Русов

[18] Ефименко П. С. (1835—1908), український етнограф. Автор праць про побут населення Чернігівщини та Харківщини.

[19] Після ювілею О. О. Потебня почав роботу по підготовці до видання зібрання творів Г. Ф. Квітки-Основ'яненка, на що й натякає О. О. Русов.

[20] Лисенко Микола Віталійович (1842—1912), український композитор, основоположник української класичної музики.

[21] Окремий відбиток рецензії О. О. Потебні на працю Я. Ф. Головацького «Народные песни Галицкой и Угорской Руси» (У 4-х т. — М., 1878), надрукованої в 37-му томі «Записок Академии наук» за 1880 р. (С. 65—152). За цю рецензію О. О. Потебня був удостоєний золотої Уваровської медалі.

№ 5

$18\frac{XII}{25}80$

Киев, Тимофеевская,
дом Збериховского

Многоуважаемый Александр Афанасьевич!

Написал я к Вам недавно только лирическое письмо, прочитав присланную Вами книгу, а теперь уже и дел несколько набежало. Таков город Киев, что пожил тут месяц,— и уже дел ученого характера — не оберешься.

1) Известите меня поскорее, откуда вырезана Ваша брошюра: из «Известий Академии наук», «Ученых записок» или как называется это издание? Хочу я, видите ли, Вас обокрасть и где только можно,— поперепечатывать Ваши мысли: да не знаю, как назвать издание, где помещена Ваша рецензия на сборник Головацкого? (Приходится мне этим хлебом еще попитаться).

2) Издатель сказок Рудченко [22], узнав, что я знаком с Вами, попросил меня переслать Вам прилагаемую при сем в виде бандероли программу задуманного им издания малорусских сказок. Будьте добры, выскажите ему Ваши мнения об этом плане издания вообще и в подробностях, чем премного обяжете меня и его. Адрес его: Начальнику Отдела Канцелярии Киевского генерал-губернатора Ивану Яковлевичу Рудченку.

3) Вам известно, что Костомаров пожертвовал Академии 4000 руб. для издания малорусского словаря. Известно, вероятно, и то, что такой словарь составляется в Киеве. Кончен он будет вчерне, вероятно, к лету настоящего года (Остались буквы Х, Ц, Ш и П — от слога Пох до конца). Многие буквы могут быть посланы и теперь. Книга выйдет громадная. Желательно было бы при представлении в Академию целого словаря или хоть части его представить и предисловие, объясняющее основания словаря. Вот по поводу составления этого предисловия и короткой грамматики к словарю мы и просим.

Я отстал теперь от филологии, и по мне — пиши хоть с дашками максимовическими — *снôп, вôз* и т. д., но как практический человек умоляю Вас — поступитесь для дела Вашими, может быть, более основательными с научной точки зрения теориями правописания малорусского (я их — не знаю, каковы они?) и заступитесь за нас в какой-нибудь статье. Ведь если взять Тулова [23] статью «О малорусском правописании» (в «Филологических (Воронежских) записках» прошлого года), где он хочет еще помирить фонетику с этимологией, то стоит только указать, что он не решился сделать одного последнего шага, чтобы принять наше правописание. Повторяю, что не знаю Ваших ученых убеждений по этому вопросу; но если они расходятся с теорией правописания чисто фонетического, примеры которого привел, то продайте их на время и Вашим авторитетом в виде ученой статьи дайте нам дорогу; Если же Вы и сами согласны с основаниями фонетического правописания, и сами, может быть, думаете когда-нибудь что-нибудь написать по этому поводу для малорусского языка,— тогда моя просьба заключается только в том, чтобы подобную статью Вы двинули где-нибудь теперешнею же весною, чтобы, так сказать, прочистить дорогу словарю.

Кроме Вас, ни на кого нет надежды. Житецкий — тоже ведь специалист, но по этому вопросу он имеет особое какое-то мнение и не далее как полгода назад ругал меня ругательски за то, что я стал фонетистом (а я-то даже мало понимал, за что собственно он меня ругает, хотя уверен, что он даром не станет ругать).

в) Содержание словаря. Опять разногласица с Житецким: он утверждает, что нужен словарь исторический — с архаизмами, начиная чуть ли не с XI века. Приятные речи — приятно и слушать; но где же ученые силы для такого подвига? Ведь тут уже недостаточно доброго сердца и здравого смысла, каким обладают составители, а нужны положительные ученые знания, ученый критерий, да и не один, а несколько критериев и т. д. Где же нам, обыкновенным русским филологам, с офицера-

[22] Рудченко І. Я. (1845—1905) — український фольклорист, критик і письменник; брат Панаса Мирного.

[23] *Тулов М. А.* (1814—1882) — вітчизняний літературознавець, мовознавець і письменник; професор Ніжинського ліцею, пізніше директор гімназії, інспектор казенних училищ, помічник попечителя Київського учбового округу; один із організаторів недільних шкіл.

ми чай пить? Решили мы взять лишь словарь живого языка народного, пополнив его языком нескольких писателей нашего времени. Диалектические особенности признаны; потому встречаютя и галицкие и черноморские провинционализмы.

г) Что касается грамматических форм, то виды глаголов признаны за особые слова, уменьшительные и увеличительные слова изгнаны из перечисления, так что с ними познакомиться пользующийся может лишь из Вступления и словарной грамматики. Грамматика эта очень коротка (на манер Рейфовских[24]): лишена всяких философствований, а будет состоять из позитивного перечисления звуков, парадигм и т. п.— как у Вука Стефановича Караџиħа[25]. Синтаксиса — и трогать не решаемся, тем более, что он для словаря не нужен.

д) Внешняя форма. Слова пишутся по-малорусски жирным шрифтом и переводятся на русский только язык (Была мечта объяснить их и по латыни, но, разумеется, осталось мечтою, хотя и делалось довольно). Где очень дело ясно,— на том и кончается (бог-бог), где же нужно доказать оттенки смысла, приводятся примеры в виде целых речений или предложений.

Если встречаются созвучия, то целые ряды слов сливаются (например, слова *сма, сме* и др. смотри *зма, зме* и т. п. или *христити* и проч. см. *хрестити* и т. д.). Глаголы с предлогами считаются за особые слова, кроме начинающихся с предлога *по*. Относительно этого предлога оговаривается один раз, какое значение придает его прибавление глаголам, и затем идет только перечень глаголов без перевода, а за значениями пользующийся отсылается к беспредложным глаголам. Существительные пишутся с окончанием дательного падежа, который мы нашли более характеристическим.

е) Наконец — как мы мирим этимологию с фонетикою, — не спрашивайте пока. Когда выйдет словарь, тогда выбраните или похвалите; но, сами знаете, в письмо этого не поместишь. Теперь же,— ответьте, пожалуйста, по пунктам, мною написанным, и выскажите Ваши мнения, которые мы очень ценим. Также ответьте мне, найдется ли у Вас времени страничек десять написать по принципиальному вопросу фонетического правописания. Если Вы против него,— тогда буду просить Вас молчать, если — за него,— то немного покричать в нашу пользу.

4) Черниговское губернское собрание в начале января поднимает вопрос о преподавании на малорусском языке. Подержите пока в секрете, чтобы не дать противникам в руку сплетен; но посоветуйте редакции «Южного края» ввиду общего интереса этого собрания (речь о Петрушевиче[26] тоже пойдет: ведь два протеста земцы отвергли и выбрали его таки гласным губернским — послать в Чернигов специального корреспондента из лиц, сочувствующих малорусскому вопросу. Затем: пресса столичная с Нового года заговорит несколькими языками об этом вопросе. Не могли бы Вы параллельно этому подбить кого-либо из членов Харьковского окружного докторского съезда поднять вопрос о том: не лучше ли вместо посылки на край санитаров и других рыцарей на час — написать по-малорусски книжечку про дифтерит в роде книжки «Про жука — хлібоїда» и раздать ее через земство народу. Ведь стоить такая книжка будет сотни, а не сотни тысяч рублей, тратящихся на санитаров.

А. Русов

27. III. 1882

Телеграмма

Харьковский университет
Профессору Александру
Афанасьевичу Потебне

Поминаючи Тараса, згадаєм Вас од щирого серця у гурті земляків.

Русов

[24] Рейф К. Ф. (1792—1872) — відомий лексикограф, родом з Швейцарії. Довго жив у Петербурзі, викладаючи нові мови. Автор кількох граматик російської мови для іноземців та кількамовних словників.

[25] Караджич Вук Стефанович (1787—1864) — видатний реформатор сербської літературної мови і правопису, засновник нової сербської та хорватської літератури.

[26] Петрушевич А. С. (1821—1913) — український історик, філолог та етнограф. Жив у Львові, збирав і вивчав архівні матеріали з історії Західної України.

Навесні 1965 року, навчаючись на п'ятому курсі фізичного факультету КДУ, я звернувся в комітет комсомолу з пропозицією влаштувати для студентів музичний вечір на тему: «Українські народні історичні пісні та думи у виконанні сучасних кобзарів і бандуристів». Оскільки подібного вечора комітет комсомолу ніколи не проводив, то організацію його було доручено мені, як то кажуть, за принципом: «Сам запропонував, сам і організовуй».

Організація вечора забрала близько місяця. Найперш я звернувся до заступника директора інституту мистецтвознавства, фольклору та етнографії ім. М. Т. Рильського доктора мистецтвознавства М. М. Гордійчука за консультацією. З сердечною доброзичливістю і увагою поставився до мого прохання Микола Максимович, і я отримав від нього консультацію в повному обсязі. Вступне слово на вечорі мав проголосити знавець кобзарства на Україні кандидат філологічних наук Ф. І. Лавров. Але насамперед Микола Максимович порадив запросити на вечір патріарха українського кобзарства кобзаря Єгора Хомича Мовчана, який на той час перебував у Будинку ветеранів сцени, що у Пущі-Водиці. Він розповів мені, як М. Т. Рильський, коли виникла потреба привезти в Москву на Всесвітній з'їзд славістів в 1958 році кобзаря, з великими труднощами розшукав відомого в 20—30-ті роки кобзаря старої школи. Успішний виступ кобзаря перед всесвітнім форумом славістів привернув увагу не тільки вітчизняних учених, а й учених усього світу як феноменальне явище середини XX ст. Послухати спів справжнього Гомера України — це була сенсація з'їзду.

З 1965 по 1967 рік я відвідував кобзаря на околиці Києва в Пущі Водиці, водив до нього шанувальників кобзарського співу. В цей час мені пощастило почути і записати на магнітофон «Адідас» від Єгора Хомича «Марш отаманові кошовому Війська Запорізького Івану Сірку». В основу його словесного тексту покладено вірш Я. Щоголіва; музика народна. Мені він сподобався бадьорістю і оптимізмом, стислою і точною характеристикою козацтва, простим музичним супроводом, який у майстерному виконанні Єгора Хомича доповнював «Козацьку похідну» кобзаря Є. О. Адамцевича або ставав поряд із нею. В Інституті мистецтвознавства, фольклору і етнографії є записи Є. Х. Мовчана: неперевершений «Невільничий плач», «Дума про братів Самарських», «Ой не пугай, пугаченько» і багато інших. Їх треба якнайшвидше видати платівкою (якщо вони ще нерозмагнітилися). Так само як і «голосіння». Буде непоправною втратою для української культури, коли ці записи не стануть здобутком загалу.

Але чого мені не вдалося записати від Єгора Хомича, так це «Думу про голод 33-го року». Я довго прохав його виконати цю думу, але він все відтягував з невідомої мені причини. Одного разу він без попередження проспівав мені два куплета і раптово обірвав спів. Там йшлося про канібалізм — божевільна від голоду мати з'їдає свого синочка. На моє прохання продовжити цю думу, я почув від нього таку відповідь: «Не можна її співати. Не час. В 1935 році через неї було знищено в Харкові близько 225 кобзарів і лірників. Зразу ж після голоду вони ходили по селах і співали цю думу. Тоді влада зібрала їх усіх у Харків, ніби-то на «сьльот народных певцов» і за містом всіх розстріляла. Мені вдалося не поїхати. Мій проводир на той час десь запропастився, я пішов його шукати і ловці мене не знайшли». Відчуваючи його похилий вік, можливість ніколи не почути цієї думи, я ще раз у відчаї попрохав її виконати. «Хтось почує за стіною, донесе, і мене виженуть звідси, а я вже нікудишній, старий і немічний...»

Хочеться принагідно згадати пречудове звучання його кобзи, яка по праву зберігається в музеї Т. Шевченка у Каневі. А чи не пора мати в Києві музей історії українського кобзарства, скажімо, в будинку школи ім. С. Грушевського (по вулиці Фрунзе 164).

Минулого року мені пощастило відшукати у своїй фонотеці запис «Маршу отаманові Війська Запорізького Івану Сірку». Я розшифрував текст маршу, а музику розшифрував на ноти на моє прохання кандидат мистецтвознавства Леопольд Ященко. Ці записи і пропонуються читачам журналу з надією, що сучасні кобзарі візьмуть його у свій репертуар.

А вечір «Українські народні історичні пісні та думи» в КДУ так і не відбувся.

ГРИГОРІЙ МІНЯЙЛО

Київ

МАРШ КОШОВОМУ ОТАМАНУ ВІЙСЬКА ЗАПОРІЗЬКОГО ІВАНУ СІРКУ



Ми прийшли до кошового,
Батьку волю нам воли.
Гей немає в нас нічого,
А що мали, пропили.

Загула Козацька Рада,
Батько волю нам вволив.
Сколихнулася громада,
До кордонів з куренів.

Ржуть на волі добрі коні,
Гострі шаблі бразкотять.
На верхах шлики червоні,
Мов маки у нас горять.

Ви летіть, орли, охочі,
Та пазурі загостріть.
Розбирайте чорні очі,
Тим, кому не довго жить.

Гине ворог, лихо бачить,
Знає, чим годити нам.
На бенкет орлам готує,
Срібло, злото козакам.

І багаті, і веселі,
Батько славою вділив.
Ми від вражої оселі,
Подалися до степів.

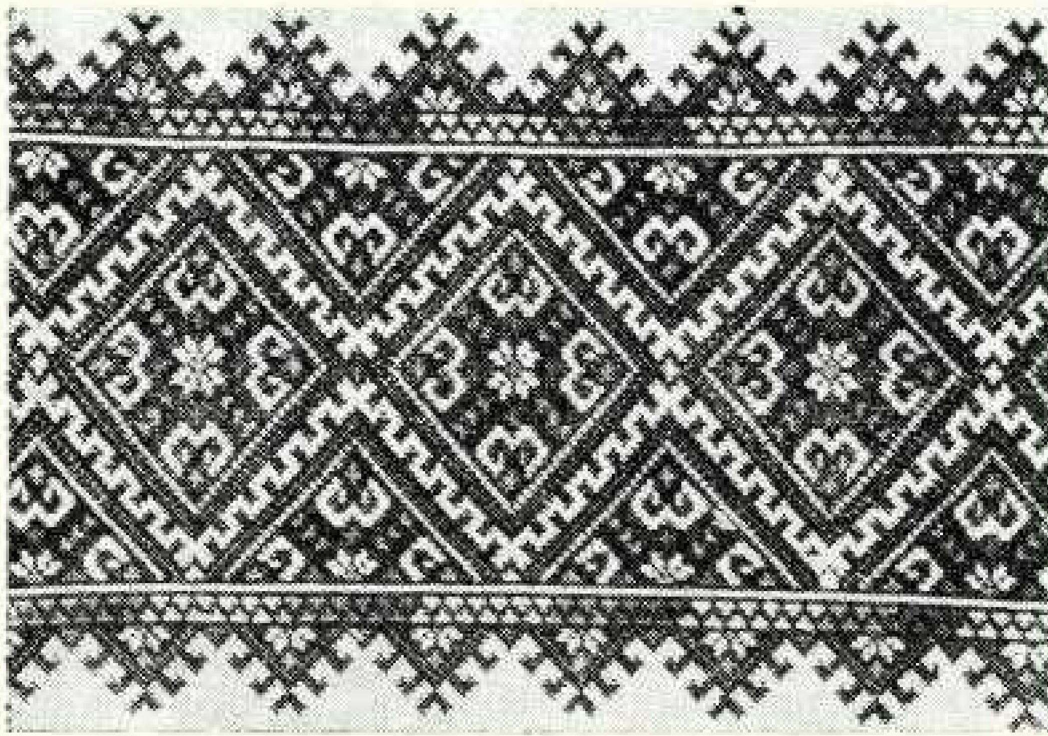
Будуть коні у поксі,
І у злоті постоли.
З хрому чоботи червоні,
І жупани дорогі.

Батько кажуть із герцями,
Вік короткий, треба жить.
Хай гуде земля під нами,
І Січ кіпенем кипить.

Кобзар візьме кобзу в руки,
Вдарить струни по ладам.
Хай згадають наші внуки,
Як жилося їх дідам.



Г. Рідна. В ніч під Новий Рік.
Папір, гуаш. Полтава. 1988.



ДИСКУСІЇ

ОБЕРЕЖНО: НЕОДОКТРИНЕРСТВО!... *

I. «Якої ж ми заспіваєм?»

У грудні 1845 р., перебуваючи у В'юнищі, Т. Г. Шевченко зробив кілька перекладів з Псалтиря. Власне не перекладів, а переспівів сакральних пісень стародавніх ізраїльтян. (До речі, назва цієї збірки пісень — «Псалтир» — повторює найменування стародавнього музичного інструмента, у супроводі якого належало виконувати більшість псалмів, — Псалтеріон, Псалтир — цікавий момент для асоціацій щодо зв'язку назви збірки Шевченкових поезій з популярним народним інструментом Кобза — «Кобзар» таки став своєрідним «Псалтирем», збіркою майже молитовних пісень нашого народу. Але це так, між іншим...)

Та послухаймо поета:

«На ріках круг Вавілона,
Під вербами, в колі,
Сиділи ми і плакали
В далекій неволі,
І на вербах повішали
Органи глухії
І нам стали сміятися
Едомляни злії:
«Розкажіть нам пісню вашу,
Може, й ми заплачем.
Або нашу заспівайте,
Невольники наші...»
Якої ж ми заспіваєм?»

Виділені два рядки уже при першій публікації в «Кобзарі» 1860 року були цензурою викреслені. І не випадково.

Не важко збагнути, чому припав до душі поетові серед інших і 136-й псалом: крізь прозорий серпанок стародавньої Вавілонії у біблейському тексті ніби проглядають прикмети благословенного нашого Отечества. У вавілонському полоненні стародавніх ізраїльтян Т. Шевченко вбачав історичний аналог того драматичного становища, в якому опинився наш народ (від часу знищення Січі і остаточного закріпачення українців на той час минуло всього 70 років), і переспівав стародавній плач невольників. Переспівував не тільки мовою свого народу, але й на новий лад. Справді, шевченків вірш досить точно, майже дослівно передає біблейський текст, за винятком вищецитованого, викресленого цензурою місця. На вимогу вавілонян: «Заспівайте нам пісень сіонських» полонені ізраїльтяни, за Біблією, відповідали: «Як співати нам пісню Господню на землі чужій?» Т. Г. Шевченко саме тут робить відступ від тексту «святого письма», осучаснює діалог. На альтернативну вимогу нових едомлян «Розкажіть нам пісню вашу, Може, й ми заплачем, Або нашу заспівайте, Невольники наші» поет з тривогою запитує: «Якої ж ми заспіваєм?»

Звісно, Шевченко хотів, щоб заспівали ми своєї. Та не судилося... «Едомляни» не дозволили.

Ще через 70 років, аналізуючи міжнаціональні відносини у тодішньому «європейському домі», В. І. Ленін писав: «Для українців і білорусів... тільки людина, яка в мріях живе на Марсі, могла б заперечувати, що тут немає ще завершення національного руху, що пробудження мас до володіння рідною мовою та її літературою... тут ще відбувається. «Вітчизна» тут ще не скінчила всієї своєї історичної пісні. «Захист Вітчизни» ще може бути тут захистом демократії, рідної мови, політичної свободи проти гноблячих націй, проти середньовіччя» [1].

Коли ці слова вперше були опубліковані, — а вони із провіщої статті «Про карикатуру на марксизм», — в життя уже успішно втілювалася ця сама *«карикатура на марксизм»*. Нові «едомляне», які хоч і не впали з місяця, проте й справді жили у марсіанських мріях про близьку світову революцію й всесвітню комунію, вже заходились довбнями заганяти людей у вигаданий, знеосіблений та зденаціоналізований, едем. І знову невдовзі на трагічній ноті обірвалась недоспівана наша історична пісня, що почала вже було ладнатись. Заспівувачам — кому рота заткнули, кому — шию скрутили; хор утихомирили голодомо-

* Стаття написана на основі доповіді, виголошеної на загальних зборах Відділення мови, літератури та мистецтвознавства АН УРСР навесні 1990 р.

[1] *Ленін В. І.* Про карикатуру на марксизм. — Повне зібр. тв. Т. 30. — С. 86.

ром й призвичаїли до скандування в унісон пісеньок про те, що «сонечко сходить, та все звідтіля — від Сталіна-батька, з Москви, із Кремля...»

Минуло ще 70 років. І тільки-но відчулося деяке послаблення «едомлянської» диктатури, знову і відразу ж залунали звідусіль мотиви Вітчизни серед учасників новітнього, вже не Вавілонського, а Московського стовпотворіння. Забриніли, — на жаль, нерідко під акомпанемент пострілів, крики погвалту та надгробні ридання, — мелодії недоспіваних історичних пісень різних народів.

Все вище підносить свій голос і наша Ненька. І знову чуємо: розкажіть нам пісню вашу, може, й ми заплачем, а ще краще: нашу заспівайте — на платформі нашій... І знову сполошно відлунює Кобзареве тривожне запитання: «Якої ж ми заспіваєм?»

2. «Як я си заспівам трьома голосами...»

Хочеться вірити: своєї! Але якої саме? Адже, як відомо, ми народ співучий, пісень у нас без ліку, та й співати можемо на різні голоси, іноді навіть не своїм або з чужого...

Та, власне, заспіви вже пролунали, до того ж у різних, так би мовити, жанрах. Тут і *соло*, — маю на увазі статтю І. М. Дзюби «Чи усвідомлюємо національну культуру як цілісність?» [2], — і *октет* — матеріал, підготовлений вісьмома поважними ученими і опублікований за доповіддю В. М. Русанівського «Щоб відродження сталося» [3], тут і *хоровий* концерт — промови та доповіді речників Установчого з'їзду народного Руху України за перебудову [4], тут і своєрідна *літургіка* — мотиви створення Всесвітньої української духовної Республіки... [5] До співу включаються усе нові й нові гурти нашої громади. То ж, може, уже час уважніше прислухатися до мелодій, вдуматися глибше в тексти співів та значення слів?

Якщо спробувати подумки охопити нашу сучасну національну поліфонію в цілому, то, здається, можна було б більш-менш виразно вчути принаймні три інтонаційно-змістові теми. Культурологічні ламентації — в стилі національ-критицизму; культурологічні мріяння — в стилі націонал-романтизму; культурологічні прагнення — в дусі націонал-радикалізму. Певна річ, усі три теми-комплекси перебувають у тісному взаємозв'язку і заслуговують на серйозний аналіз як у цілому, так і кожний зокрема. Особливо цікаво було б проаналізувати «ламентації» — тут майже поспіль «мелізми»: манкурти, яничари, покручі, перевертні, відступники, нігілісти, безбатченки і т. д. Остання окраса в цьому ряду — «етнічні євнухи». Однак з огляду на конструктивну важливість «наспівів» доведеться обмежитись тільки розглядом третього «блоку», та й то лише у кількох найважливіших моментах.

Отже, чого ми прагнемо?

3. Заспів: «Ой, чи» і «Ой, як»?

Джерельною тут, безперечно, є згадана стаття І. М. Дзюби, яка не лише концентровано віддзеркалює нурти української національної самосвідомості в кінці 80-х років, але й містить ряд конкретних пропозицій та загальних ідей.

Ці ідеї та міркування, що ними рясніє стаття, — і хоч не всі вони однаково переконливо вмотивовані, та всі, що важливо підкреслити, мають чітко виражене конструктивне спрямування, — впали, мов пророщене зерно, на вже спушений національний грунт, дають прудкі дружні сходи. Мало не щодень з'являються різні організації, асоціації й об'єднання із своїми планами й амбіціями. Діапазон тут вражаючий: від намірів мало не в колбі вивести «українську національну ідею» — як-от Лабораторія Української культури (ЛУК) при Спілці письменників [6] — до Всесвітньої української духовної Республіки.

Словом, іде бурхливий, але природний процес відродження й органічної кристалізації національної самосвідомості, і він не може не відтворювати бодай у скороченому перебігу загальних особливостей історичного поступу. Ще раз хочу акцентувати своє ставлення до процесу загалом — цілком природно, нормально.

Але ми живемо в кінці XX ст., в певній країні, і в певних умовах. Ми — діти тоталітаризму, хворі на нав'язливу ідею етатизму. Чи могло б так бути, щоб, відкидаючи вже збанкрутілу доктрину, маю на увазі саме доктрину культури, ми обійшлись без нового доктринерства? Хіба ж могло б так статися, щоб у цей процес не втрутилася у нас влада й не спробувала взяти його у свої цупкі руки? Гірш того: чи могло б так трапитись, щоб самі творчі люди не подали державі цю ідею?

У цьому зв'язку розглянемо насамперед концептуальне, щоб не сказати фундаментальне, поняття статті І. М. Дзюби — поняття цілісності національної культури.

Що й казати, ми так довго, так нудно, так по-дурному говорили про «дві культури» в кожній національній культурі — а що при цьому на практиці чинили, то не доведи й помилуй: бо тільки, справді, балакали про «дві», а діяли так, ніби ніяких «двох» не було, нема й бути не може, а є тільки те, що «нам довподоби!», — отож у людей, не заморочених псевдомарксистською догматикою, виникла підозра: та чи усвідомлюємо ми національну культуру як цілісність?

Коли б то йшлося лише про *усвідомлення!* Бо коли неупереджено прочитати сакраментальну формулу, то жодних сумнівів щодо цього не може виникнути: мовиться ж про «кожну» національну культуру, що як така — *усвідомлюється певною цілісністю.*

І, зрештою, справа не в тому, *чи* усвідомлюється цілісність національної культури, а в тому, *як* саме вона усвідомлюється. Як безконфліктна тотожність уніфікованого — байдуже на позакласовій чи класово-пролетарській основі? Чи як суперечлива єдність різнорідного, — в тому числі й класово-контроверсійного?..

[2] Культура і життя. — 1988, 24 січ.

[3] Культура і життя. — 1989, 29 жовт.
[4] Див.: Літ. Україна. — 1989, 14, 25 верес., 5 жовт., 14 груд.
[5] Молодь Укр. — 1990, 12 берез.
[6] Літ. Україна, 1989, 28 груд.

Справді, будь-яка національна культура становить певну цілісність. І в плані історичному, незважаючи на всі спадкоємно-хронологічні «зсуви», «розриви», «розломи», що трапляються внаслідок різного роду національних катастроф, — як-от у нас, наприклад, впродовж останнього тисячоліття. Цілісність — і в плані географічному, попри всі «шпарини», «тріщини», «переломи», що утворюються на тілі народному внаслідок різного роду соціальних катаклізмів, — як-от у нас, наприклад, протягом останнього століття. Цілісність — і в плані структурному, всупереч усім позірним проваллям, що відділяють нібито непролазною специфікою одну галузь культури від іншої *. Нарешті, національна культура є певною цілісністю в плані ментальному, духовному — понад усі ідеологічні бар'єри та ідейні барикади, що їх зводить... свій-таки рідний національний дух: «Дух, що тіло рве до бою, рве за поступ, щастя й волю...» Він ще живе? Він ще не вмер?

Тут хотілося б за багатолітньою звичкою сказати про те, що невинний батько багатьох наших сьогоднішніх лих дав зразок і того, *як слід розуміти цю цілісність*. Сказати, що, мовляв, зауваження **В. І. Леніна** про те, що з кожної культури ми беремо тільки й безумовно лише демократичні та соціалістичні її елементи, слід розуміти як метафору, що в сфері культури, сфері духу і «брати» і «відкидати» однаково передбачає попереднє грунтовне вивчення: засвоєння чи бодай знайомство. Що, мовляв, цю метафору невірно зрозуміли й витлумачили недовчений семінарист, кубанський конюх та луганський слюсар... Гай-гай! Історична істина не дозволяє цього сказати сьогодні. На жаль, автор метафори особисто і чи не перший дав приклад буквального, брутального тлумачення думки щодо того, що «ми беремо», а що «відкидаємо»...

А проте, усе разом — не привід для того, щоб повторювати помилки — буквально чи навиворіт. Усвідомлення цілісності національної культури, що й казати, річ важлива й необхідна, але тільки в тому разі вона допоможе нам залікувати рани на народному тілі, а особливо — в душі, коли розумітимемо її правдиво, у всій суперечливій складності завдань щодо подолання бар'єрів, зведення мостів через соціально-історичні розриви.

4. «Концепція української національної культури» — що це?

У згаданій статті І. М. Дзюби, окрім усього іншого є начерк стратегічного плану національного відродження на широкій, відкритій демократичній платформі, до уточнення, розробки й вдосконалення якої настійно закликає автор. Скористаймося запрошенням, спробуймо проаналізувати, в чому полягає цей стратегічний план?

Він передбачає, по-перше, утвердження, насадження розуміння цілісності української національної культури, для чого, на думку автора, необхідна розробка «філософської і соціологічної концепції української культури та її різнобічної естетичної конкретизації»; по-друге, план передбачає активізацію практичної роботи щодо розвитку національної культури. При цьому останнє, за задумом автора, в свою чергу, має здійснюватись, так би мовити, у двох планах чи вимірах — на суто індивідуальному та суспільно-політичному рівнях. Нагадаю: перший простягається від «необхідності для кожного навчитися мислити категоріями не лише духовними, а й категоріями української культури як цілісності, як системи» до необхідності вироблення кожним «відповідного самоусвідомлення і відповідного душевного стану, який можна було б охарактеризувати як осмислений і одухотворений патріотизм, поєднаний із загальнолюдською широтою погляду». Другий план полягає ось у чому: «наші творчі спілки і мистецькі організації, — писав І. М. Дзюба, — мали б разом з Міністерством культури УРСР, іншими державними органами та науковими закладами розробити стратегію розвитку української національної культури на багато років».

Як бачимо, центральне місце посідає питання про концепцію. То ж видається надзвичайно важливим з'ясувати для себе, що ж це таке — концепція української національної культури, якою може бути справжня її роль у національному відродженні, та особливо у взаєминах з нашою державою?

Справді, що слід мати на увазі під «філософською і соціологічною концепцією української культури» чи «цілісною концепцією розвитку духовної культури українського народу» (в інших редакціях)? Чи означає це постановку наукового завдання вивчення й теоретичного осмислення історичного досвіду, історії української культури? Здається, мова не про це, оскільки далі йдеться і про необхідність навчитися кожному мислити категоріями української культури як цілісності, як системи (а концепція, отже, покликана дати сукупність чи систему цих категорій), і про практичну програму дій, розроблену на основі цієї концепції. Отже ясно, що мається на меті вироблення такої концепції, яка повинна б мати нормативний характер. Такі концепції здавна називають доктринами.

Чи не вчувається тут дивне відлуння чогось до болю знайомого? Як на мене, то це достоту схоже на своєрідну, в національному стилі, варіацію на тему вікопомного запровадження доктрини соціалістичного реалізму. Пригадаймо: на перших порах йшлося про розробку філософської і соціологічної концепції, яка б могла консолідувати революційних митців на платформі соціалістичного мистецтва; далі про те, щоб кожному навчитися мислити не лише категоріями мистецтва взагалі, а саме категоріями мистецтва соціалістичного; затим ішлося вже також і про всебічну підтримку цієї концепції на партійно-державному рівні та про здійснення відповідно розробленої програми. Що з цього вийшло, добре відомо.

У зв'язку з цим не може не насторожувати той «административный восторг», з яким зустріла ідею «концепції» наша адміністративно-командна система. Справді, придивимося до метаморфоз, які відбулися навколо статті І. М. Дзюби.

* Щодо структурної повноти, зауважимо, до речі, то зовсім інша справа: кому, окрім хіба що стародавніх греків та італійців епохи Відродження, вдалося її досягти?!

Коли стаття була надрукована в теоретичному й політичному органі ЦК КПРС «Коммунист»[7], усі положення, що містяться в ній відразу набули в очах громадськості статусу істини, до того ж, відповідно до звички — в останній інстанції, а висловлені автором пропозиції негайно набрали в очах істеблішменту значення найвищих вказівок, які належить терміново реалізувати. Відтак невдовзі з'явилася, як належить, «постанова», якою доручалося, кому належить у певний термін подати пропозиції — про те, якої нам співати, — для належного їх розгляду, схвалення, а тоді вже й, можливо, виконання. І пішла писати губернія. В результаті акорд вийшов не дуже-то гармонійним. Один ставив питання про необхідність розробки філософської та соціологічної концепції української культури та стратегії розвитку на багато років; інший— про «ідею створення комплексної програми розвитку національної культури на період до 2005 року»; третій — про «створення цілісної концепції розвитку духовної культури українського народу». Не входитимемо у подробиці відмінностей — головне, що всюди йдеться про концепцію (слово, отже також і поняття, ідею або суму чи систему їх) розвитку української культури, її цілеспрямовану розробку і подальше втілення в життя як офіційної, вже державної доктрини.

До речі, нещодавно загальні збори кінематографістів республіки категорично відкинули запис у проекті нового статуту Спілки про те, що одним із завдань Спілки є розробка згаданої концепції стосовно кіно. І аргументація при цьому була саме такою: ага! ми розробимо сяку-таку концепцію, а далі її канонізують і будуть, як правило, застосувати до нашої творчості.

5. Імпровізація... по нотах?

Гаразд. Припустимо, що цього не буде. Припустимо, йдеться зовсім не про концепцію-доктрину — неодмінне керівництво до дії, розроблену за дорученням «згори», «на горі» ж схвалену й рекомендовану до впровадження. Уявімо, хоч це й важко, що йдеться про винятково наукове з'ясування суті справи: осмислення феномена української національної культури у всій його суперечливості та складності. Що далі? Яка в такому разі роль подібної концепції у відродженні нашої національної культури?

Не вдаватимемо, ніби ми перші в нашій історії замислились над подібними питаннями. «Така дорога творення мистецтва,— писав ще у 1901 р. С. П. Людкевич, полемізуючи з Ф. Колессою і самим І. Я. Франком (у ставленні до Д. С. Бортнянського), — до речі, стаття називалась «Про націоналізм у музиці» (термін «націоналізм», звичайно, тоді ще не мав відтінку політичної лайки), — здається мені зовсім не зрозумілою. Бо ми не можемо не визнати одної загальної максими: що творення всякого напряму в літературі чи музиці як мистецтві, — спеціально *національного* напрямку, — підкреслював Людкевич, — є продуктом творчої сили життя, елементарних змагань та поривів, а не справа систематичних дослідів науки, яка, звичайно, щойно пізніше висуває проблеми літератури та «закони» мистецтва, бажаючи дати їм теоретичну наукову основу»[8].

Чого нема в житті — того нема в літературі, не бути йому й в музиці, — полюбляв повторювати С. П. Людкевич. Годі чекати цього в інших галузях культури та мистецтва, — додамо від себе. Бо врешті решт, в першооснові не ідеї керують життям, а життя продукує ідеї.

Є, правда, й інша точка зору. Одними вона висловлювалась відверто ідеалістично: ідеї правлять світом. Інші надавали їй матеріалістичного забарвлення: ідеї, коли вони оволодівають масами, стають матеріальною силою. Автор останньої формули забув додати, що людей, якими оволодівають ідеї, здавна називають одержимими, фанатиками. Матеріальна сила, на яку перетворюються в таких випадках ідеї, виявляється сліпою й руйнівною. Руйнівною і для людей, якими вони оволодівають: у душах, коли люди звільняються від полону ідей, залишається пустка. Це ми зараз не просто відчуваєм — трагічно переживаємо.

Залишається лише додати: з цього погляду ідея національна (національного месіанізму) нічим не відрізняється від ідеї класової (наприклад, пролетарського месіанізму).

6. Пісня для душі (солоспіву) і для (громадянського) хору...

Отож, наші надії на допомогу в такий спосіб роздобутих і так використовуваних «концепцій» української культури видаються дещо перебільшеними, надто — коли в їх розробці покликаються на філософію, естетику, психологію та деякі інші заскнілі в рутині схоластичних абстракцій «науки», що можуть мати за певних умов деяке освітнє, та аж ніяк не прикладне чи тим більш фундаментальне значення. Виняток може становити хіба що конкретна соціологія — як засіб дістати науково-достовірні дані про реальний стан справ з національною культурою, її рівнем та характером, запитами людей та їх художніми орієнтаціями: з тим, щоб можна було скласти справді доцільні, тобто цільові, конкретні, реальні програми. Для забезпечення цих останніх варто використати, по можливості, й органи державного управління, але покладати на них всі надії, а тим більш цілковито покладатися було б помилкою. І не тільки в справі керівництва розробкою концепцій, але і їх реалізації.

Візьмімо конкретний приклад. Що означає заклик кожному навчитись мислити категоріями української культури як цілісності і більш того: вироблення відповідного самоусвідомлення та душевного стану? Не треба бути дуже кмітливим, щоб збагнути: це гасло українізації. Власне — самоукраїнізації. Добре чи зле? Принаймні, доти, поки йдеться про добру волю кожного — не тільки митця чи українця за походженням, але будь-кого, хто проживає на Україні, — в цьому нічого негожого вбачати неможливо. А от спробуймо винести цей заклик на рівень девізу державної політи-

[7] *Дзюба И.* Осознаем ли мы национальную культуру как целостность? // Коммунист. — 1988.—№ 18. — С. 51—60.

[8] *Людкевич С. П.* Дослідження, статті, рецензії. — К., 1973. — С. 152.

ки чи навіть панівної максими громадської думки в республіці, зовсім не мононаціональної за своїм населенням, і ми ризикуємо дуже скоро наразитися на в'їдливе контрзапитання: так — інтернаціоналізм чи... українізація? *

7. «Пусті слова про право бідних — держава дбає не про нас»

Є й інший аспект, який спонукає більш ніж скептично ставитись до сподівань, пов'язаних з державою, в стратегії національного відродження. Ми взагалі тут ще не позбулись ілюзій, про що красномовно свідчить метушня навколо так званого залишкового принципу. Ніде, ні в кого, ні в які часи, ні за яких урядів ще не було так, щоб принципи фінансування культури й мистецтва були пріоритетними. Бо люди скрізь і завше — у суспільстві, як і в сім'ї, — дбають найперше про житло й одяг, хліб насущний і здоров'я, далі йдуть турботи про освіту дітей і лише потім — про танці та музики. Скрізь і завжди цей принцип був залишковий, а в нашому недоладному недобудовано-перебудованому суспільстві, де все, що стосується людини, тримається саме на тому, що на цідилку залишиться,— й поготів.

Отже, замість того, щоб укотре воювати з вітряками, нам слід би збагнути: справа не в залишковості принципу, а в тому, скільки й чого в принципі залишається на культуру. І відносно (бо за рівних умов 12% на культуру вдесятеро краще, ніж 1,2%), і особливо в абсолютних показниках, бо 1,2% від національного прибутку США чи Японії важить реально значно більше 12% нашого. А в нас же є й ще один аспект — ще одна колода на ногах культури, особливо національної — самодержавність центру. Захочуть — і ті нещасні фонди на папір зріжуть по саме нікуди, як-от цього року.

Пора б усвідомити й інше: не держава харчує людей, а люди утримують за свій рахунок те, що зветься державою. Бо держава ж не оре, не сіє й не жниву — вона забирає левову частину того, що люди надбають, а потім — хоче милує, хоче—карає. І ми робимо знову помилку, радіючи, що в правовій державі, якої прагнемо, нарешті зрівняються держава і людина. Не повинно цього бути. Держава у всіх її виявах має бути слугою людей, суспільства!

Тож чи не робимо ми помилки, коли намічаємо стратегічний шлях національного відродження через відродження культури за допомогою державної програми? Хіба нічому так і не навчить нас хоч би вже й остання — Продовольча Програма?

8. «Ренесанс» чи «Рісорджіменто»?

«Є — твердять автори однієї з концепцій, — принаймні *шість напрямів відродження української національної культури, а з нею й нації»*. Задум благородний: звівши на ноги культуру, підняти на її плечах і націю,— та чи витримають тендітні рамена?!

* Коли писалися ці слова, вони були всього лише теоретичним припущенням, сьогодні — це прикра політична реальність: російськомовне населення Криму та півдня України свої сепаратистські устремління мотивує саме загрозою Українізації.

Що й казати: розквіт нації — це насамперед розквіт її самобутньої культури. Без відродження культури годі й говорити про відродження нації. Та чи обов'язково тут присутній причинно-наслідковий зв'язок? Чи не плутаємо ми мимохідь політику з філологією, надуживаючи термінами «відродження» й «ренесанс» як синонімами?

Воно, природно, що коли ми говоримо чи думаємо про відродження національної культури, то мимоволі спадає на думку прекрасний образ епохи італійського ренесансу. Але сьогодні, при наших нагальних і драматичних національно-державних клопотах варто було б чітко уявляти глибоку соціальну відмінність явищ, які історично стоять за цими поняттями. Згадаймо, назву Ренесанс придумали не самі італійці, а французи, від яких вона перейшла до нас. Італійці ж називали й називають цей період піднесення й розквіту своєї національної культури по-буденному просто, суто хронологічно: треченто, кватроченто, квінточенто (трьохсоті, чотирьохсоті, п'ятисоті...).

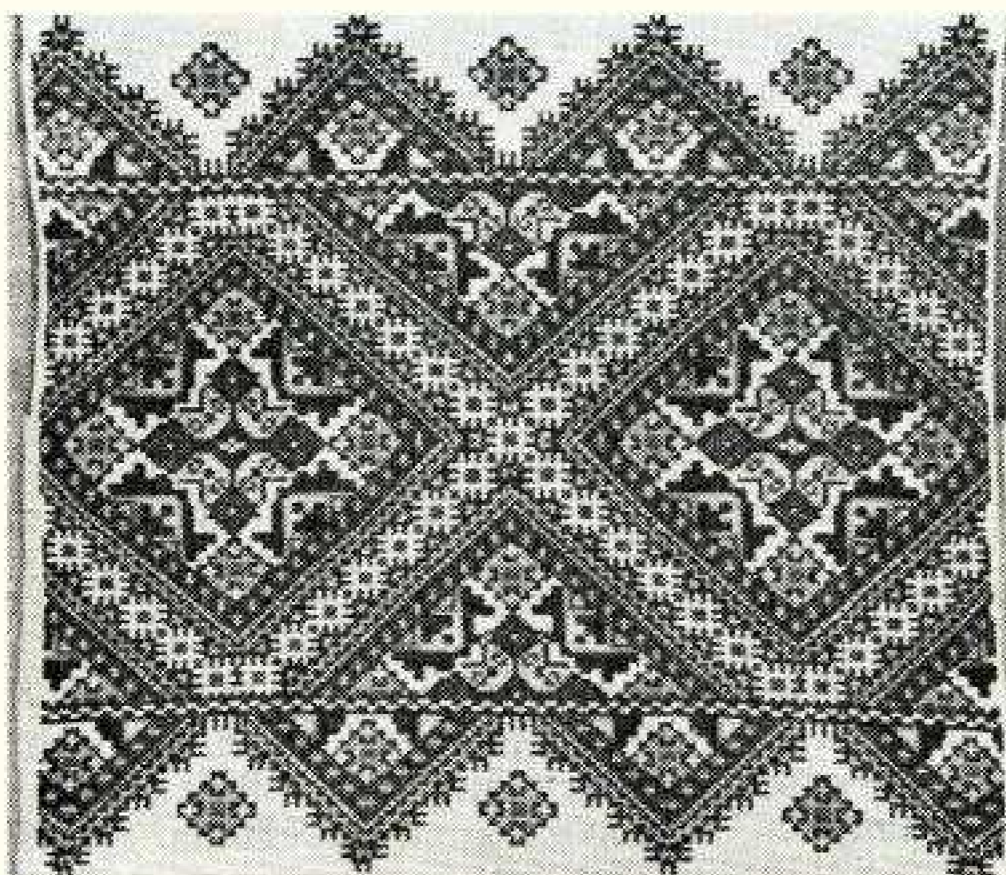
В Італії тієї пори справді відбулося колосальне піднесення національного мистецтва й культури, яке, хоч і почалося з «воскресіння» античних мистецтв і наук після тисячолітнього їх успіння християнською церквою, проте до музеїзації культури (через реанімацію та гальванізацію старовини) не зводилося й не звелося. До речі сказати, підготовлене воно було тут, як і на Півночі Європи, у Нідерландах, тривалим попереднім економічним та політичним розквітом міст-держав, здебільшого — республік. А от до відродження національного це відродження культури не призвело. Навпаки, культурне відродження відбуяло, відквітло, принесло плоди прекрасні, що згодом були широко імпортовані й у наше отечество, а от економічно й особливо суспільно-політично Італія якраз і занепала. Лише пізніше (наприкінці XVIII ст.) розпочався там рух, який завершився в 60-х роках XIX ст. економічним і політичним об'єднанням італійців у незалежній державі. Рушійними силами тут були зовсім не культура і мистецтво, а економічні потреби, що знайшли своє адекватне відображення в зростанні національного, політичного самоусвідомлення італійців. Не випадково в центрі цього процесу стояв уже не геніальний Леонардо да Вінчі, а мужній громадянин, сміливий воїн і політик Джузеппе Гарібальді. До речі, саме цей рух і ці події в своїй історії італійці назвали й називають відродженням — Рісорджіменто...

Звісно, і «ренесанс» з французької, і «рісорджіменто» з італійської на українську перекладаються однаково, але це зовсім не привід думати, ніби *український ренесанс* та обов'язково приведе до *українського рісорджіменто*. Як на мій погляд, треба посилити останнє.

Не заперечуючи проти шістьох напрямів відродження культури, варто подумати про найкоротший і, головне, найнадійніший шлях — відбудову нації, отож культури. Він відомий: державна й економічна суверенність республіки, децентралізація й демократизація при максимальному скороченні апарату управління.

СЕРГІЙ БЕЗКЛУБЕНКО

Київ



ОГЛЯДИ, РЕЦЕНЗІЇ, АНОТАЦІЇ

ГРУНТОВНЕ ВИДАННЯ З ГЕОГРАФІЇ, ІСТОРІЇ І КУЛЬТУРИ КАНАДСЬКИХ УКРАЇНЦІВ

Без перебільшення можна сказати, що вихід у світ унікального видання — атласу канадських українців, викликає величезний інтерес. Важливість такої праці зрозуміла не лише в аспекті зміцнення зв'язків України зі своєю діаспорою — цього духовного моста єднання, а й з погляду величезної інформації, яка міститься в атласі. Рецензована праця конче потрібна не лише географам, а й етнографам, історикам, мовознавцям, демографам, всім, хто цікавиться життям та історичною долею заокеанських українців.

Видання атласу стало можливим завдяки спільним зусиллям науковців департаменту географії університету в Торонто і керівника відділу українських досліджень цього ж закладу професора П. Р. Магочі. Автори Л. Луцюк і Б. Кордан підготували на високому рівні карти і діаграми з відповідними коментарями.

Праця позначена чіткою логічною структурою. У першій таблиці наведено відомості про прабатьківщину українських переселенців: дані про чисельність населення і територію сучасної України, кількість українців поза республікою в СРСР. Інтерес викликає карта, на якій поряд зі змінами адміністративного поділу України у XX ст., нанесені ареали основного етнічного масиву українського народу в складі інших країн. Дані відбивають неспівпадання адміністративних кордонів республіки з етнолінгвістичними, що історично склалася.

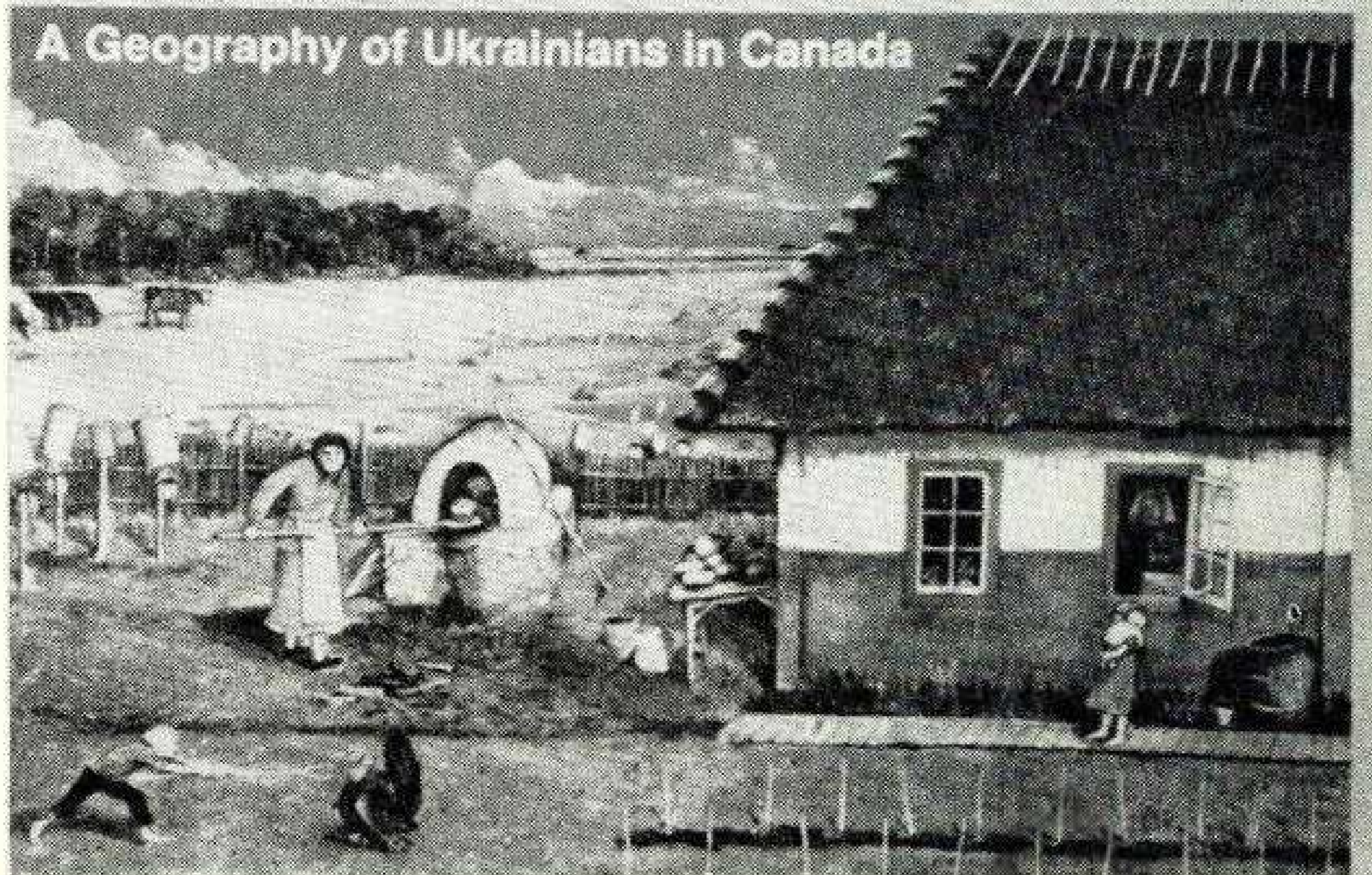
Більшість розділів атласу, які представлені у вигляді таблиць, присвячені еміграції українців до Канади, їх поселенням і характеристиці культури та суспільного життя.

Зокрема, на картах і діаграмах унаочнені основні міграційні «хвилі» (1896—1914, 1920—1939, 1945—1953 років), показано чисельне співвідношення переселенців різних періодів і характер їх територіального розміщення на канадській землі, відзначена зумовленість переселень певними історичними мотивами. Найчисельнішою була перша хвиля, яка стосувалася передусім вихідців з аграрноперенаселених районів Австро-Угорщини і була спрямована в прерії Західної Канади. У зв'язку із зазначеним надзвичайно цікавою є карта, вміщена в таблиці 3, де йдеться про етнічний склад населення канадських прерій в кінці XIX — на початку XX ст. Вона показує абсолютну перевагу серед іншоетнічних груп українців — вихідців зі Східної Галичини та Північної Буковини. Вагомим доповненням до цієї карти є наступна таблиця, де нанесено розміщення перших українських переселенців у провінції Манітоба, визначені пункти Буковини і Галичини, звідки виходили емігранти і навіть названі найпоширеніші прізвища на прикладі буковинського села Луківців. Подібні матеріали є важливим джерелом етнографічних досліджень, особливо проблем етнокультурної адаптації в іншоетнічному середовищі, громадського та сімейного побуту, родинних зв'язків тощо. Ця карта, як і деякі інші, показує, що чимало назв перенесено з України на канадську землю (Україна, Дніпро, Галич, Мирнам, Слава, Олеськів тощо).

Таблиці 5—7 дають уявлення про значні зміни в структурі українського населення під впливом соціально-економічних факторів. Якщо у 1941 р. 73% канадських українців жило в степах Манітоби, Саскачевана і Альберти, то у повоєнні роки збільшується їх питома вага в інших регіонах, зростає ступінь урбанізації. Одночасно зменшується питома вага українців у сільських місцевостях, відбувається їх «поляризація» у найбільших містах.

Діаграми та карти, наведені в таблицях 8 і 9, показують процеси урбанізації серед українських канадців у останні десятиліття. Вони відбуваються по-різному в окремих регіонах. Показовими щодо цього є зміни абсолютної чисельності канадських українців у містах. Якщо в 1961 р. найбільше українців жило у Вінніпегу (53,9 тис. чол.), Торонто (46,7) і Едмонтоні (38,2), то у 1981 р. послідовність змінилася: Едмонтон — 63,1 тис. чол., Вінніпег — 59,0 і Торонто — 50,7.

Формування українського міського насе-



Обкладинка атласу «Географія українців у Канаді» — Торонто. 1989.

лення в кожному випадку було зумовлене конкретними передумовами. Надзвичайно цікавими щодо цього є картосхеми Едмонтона, Вінніпегу і Торонто, на яких за показниками рідної мови наведені ареали розміщення українського населення. Вони свідчать про наявність досить компактних українських національних кварталів у зазначених містах.

Значний інтерес становлять карти, де показано зміни щодо поширення рідної мови в урбанізованих районах. Цікаво, що рідною мовою, на думку дослідників, вважається така, яку вперше вивчив опитуваний у дитинстві і зберіг дотепер.

Таблиця 10 стосується повоєнної еміграції. В ній наведені дані про кількість переселенців з України в різні країни (80 тисяч — у США, 35 — у Великобританію, 30 — у Канаду, 20 — у Австралію, 10 — у Францію, 7 — у Бразілію тощо); тут представлена діаграма із зазначенням питомої ваги переселенців з України, українців і інших, картосхема сучасної чисельності українців у країнах світу; інтерес становить також діаграма, де відтворено співвідношення чоловіків і жінок серед емігрантів повоєнного періоду. На відміну від переселенців довоєнного часу, ці емігранти значною мірою поповнили міста Східної Канади, передусім Торонто (понад 5 тисяч чол.).

Таблиця 11 є, певною мірою, продовженням попередньої. З неї видно, що тільки 14,5% сучасного українського населення Канади — емігранти. Решта народилися в еміграції у перші повоєнні роки.

Згідно перепису 1981 р. більшість українських емігрантів мешкає в пров. Онтаріо (46%) і Альберті (17%). Інтерес викликає також таблиця, в якій за віковими групами наведено співвідношення емігрантів українського і неукраїнського походження.

Табл. 12 показує внутрішньонаціональні міграції в Канаді. В ній подаються відомості про співвідношення в різних провінціях українського населення емігрантського і неемігрантського статусу. В промислово розвинутих регіонах (Альберта, Онтаріо, Британська Колумбія) вищий відсоток вихідців з інших провінцій, переважно сільськогосподарських. Наприклад, у Британській Колумбії таких налічується понад 60%.

Ряд таблиць присвячені характеристиці культури канадських українців. Вище вже йшлося про мову. В цілому (табл. 13) по Канаді 19% українців назвали рідною українську мову. Слід, однак, зазначити, що серед тих, хто вживає українську мову в сфері сімейного побуту, цей відсоток вищий — 31%.

Досить різні показники побутування рідної мови серед окремих вікових груп: найвищі вони серед літніх людей понад 50 років. В окремих провінціях поширення української мови перебуває в прямій залежності від співвідношення сільського і міського населення (у провінції Онтаріо нею володіє більше мешканців міст, в Саскачевані — однаковою мірою сільське і міське населення) і міграційних процесів (в тих провінціях, де збільшилася кількість українців, зросла і питома вага володіючих українською мовою). Хоч, безперечно, в цілому спостерігається тенденція до звуження сфери побутування української мови, про що свідчить порівняння даних перепису 1971 і 1981 років.

У коментарях до табл. 14 автори підкреслюють, що серед канадських українців поширені різні напрямки української католицької і української православної церкви. 1931 року українські католики (греко-католики) налічували 130,5, українські православні — 55,4 тис. чол. На 1981 рік це співвідношення дещо змінилося (відповідно 159,1 і 98,7). Найбільше греко-католиків проживає у Манітобі і Саскачевані. Досить значний відсоток становлять представники інших віросповідань: римо-католики, представники об'єднаної церкви Канади, «англіканці» тощо.



Ілюстрації з атласу «Географія українців у Канаді»

Цікаві дані про зразки типових культових споруд канадських українців. В них наочно простежуються як традиційні мотиви, так і риси сучасної архітектурної творчості. Типовим щодо першого є будівля православної церкви у м. Шандро (Альберта), збудованої у 1903—1927 роках, аналогом якої може бути чимало церков карпатського регіону. За стилем українського барокко збудовані православний храм в Інзінгері, Саскачевані і католицький катедрал Св. Йосефа у Едмонтоні. Чимало споруд, зведених за останні роки, поєднали поруч з традиційними, сучасні модерні риси. Такими є, зокрема, витвори видатного українсько-канадського архітектора Радослава Жука, що мають широке міжнародне визнання. Виставка його творів з успіхом проходила нещодавно в Києві. Один із зразків його творчості — українська католицька церква в Торонто — представлена в атласі.

На таблиці 16 нанесено карту церковних споруд у провінції Манітоба (українсько-католицьких, українських православних, російських православних, римо-католицьких, протестанських) монастирів і цвинтарів, наведені зразки надмогильних хрестів різних конфесій. В діаграмі є цільність надгробних написів українською мовою за 1921—1985 роки. Ці дані дають уявлення про збереження етнічної самосвідомості. Якщо врахувати, що сфера поховальної обрядовості є однією з найбільш консервативних, значення таких відомостей важко переоцінити. Вони дають можливість визначити час заснування поселень, соціальну і демографічну структуру переселенців, їх майновий стан, характер розвитку етнічних процесів, інші риси культури і побуту.

На табл. 17 показано поширення в Канаді закладів культурноосвітнього товариства «Просвіта», яке було започатковане у Львові 1868 року. Воно відіграло значну роль у збереженні культурних традицій серед канадських українців. До початку другої світової війни нараховувалося близько 220 осередків «Просвіти».

18 таблиця показує поширення величезної кількості українських громадських організацій в Канаді. Вона відтворює складну соціальну структуру суспільства і різноманітність форм та напрямків його діяльності. Лише представників соціалістичної орієнтації, об'єднаних у Товаристві Українського Робітничо-Фермерського дому, нараховувалося близько 10 тис. чол. Вони охоплювали 113 закладів.

На карті відтворено й інші організації політичного або ідеологічного спрямування, які виникли у міжвоєнний період або після другої світової війни (Федерація українських ветеранів війни, братство українських католиків тощо). На карті 19 показані центри найбільшої на сьогодні суспільно-політичної організації Канади — Українського Канадського Комітету, заснованого 1940 року. В наш час, коли все активніше відбуваються процеси деідеологізації міжнародних взаємин, зміцнення контактів між українцями світу, попри їхні політичні та віросповідні переконання, значення подібних даних важко переоцінити.

Таблиця 20 відтворює трагічну сторінку в історії канадських українців. Як відомо, у період з 1914 по 1920 роки принаймні 5 тисяч українських переселенців було інтерновано, оскільки Канада в складі країн британської співдружності виступала проти Австро-Угорщини. На карті показані станції прибуття інтернованих, табори і місця їх зосередження. Переселенці з Австро-Угорщини становили найбільший відсоток серед інтернованих. Багато з них загинуло від туберкульозу, пневмонії тощо. Про це свідчать наведені діаграми. В авторському коментарі, який супроводжується ілюстраціями, дається грунтовний аналіз цих подій.

Для дослідника культури значний інтерес викличе таблиця 21, на якій подано фотографії перших громадських споруд у

Канаді, збудованих українцями,— школи, магазини, церкви тощо. Ця карта відтворює процеси адаптації переселенців з Галичини і Буковини в нових умовах. В первісних будівлях зберігалося чимало традиційних рис.

На карті 22 показані наслідки проведеного у 1942 році британським урядом плебісциту з метою визначення чисельності канадців різного походження для призову їх на військову службу. Як відомо, в складі канадських збройних сил під час другої світової війни, перебувало близько 40 тисяч добровольців українського походження.

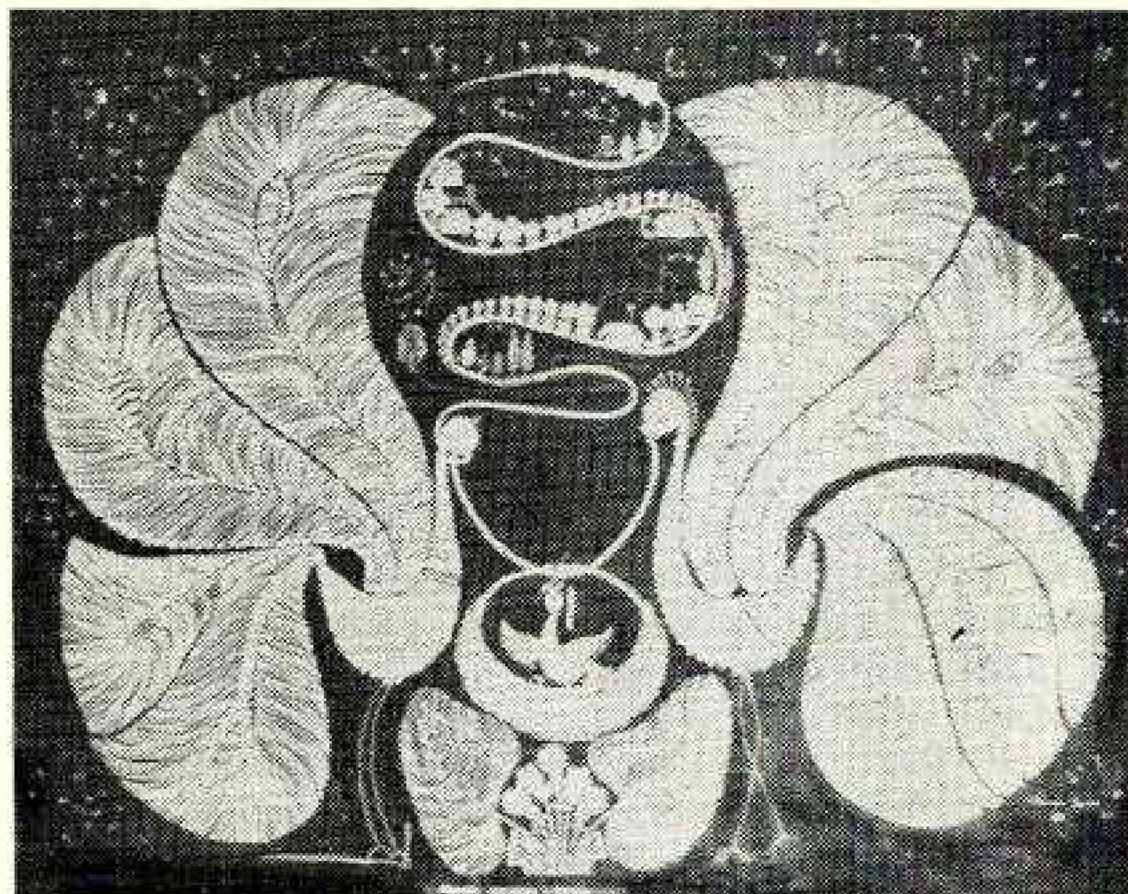
Остання карта певною мірою підсумкова. На ній нанесені населені пункти Канади, в яких проживає понад 500 канадських українців. Найбільше їх у Вінніпегу, Торонто, Едмонтоні, Саскатуні, Ванкувері, Калгарі.

Атлас завершується списком найновіших праць, які були використані при його складанні, і грунтовним географічним покажчиком. Поліграфічне оформлення атласу — на найвищому рівні.

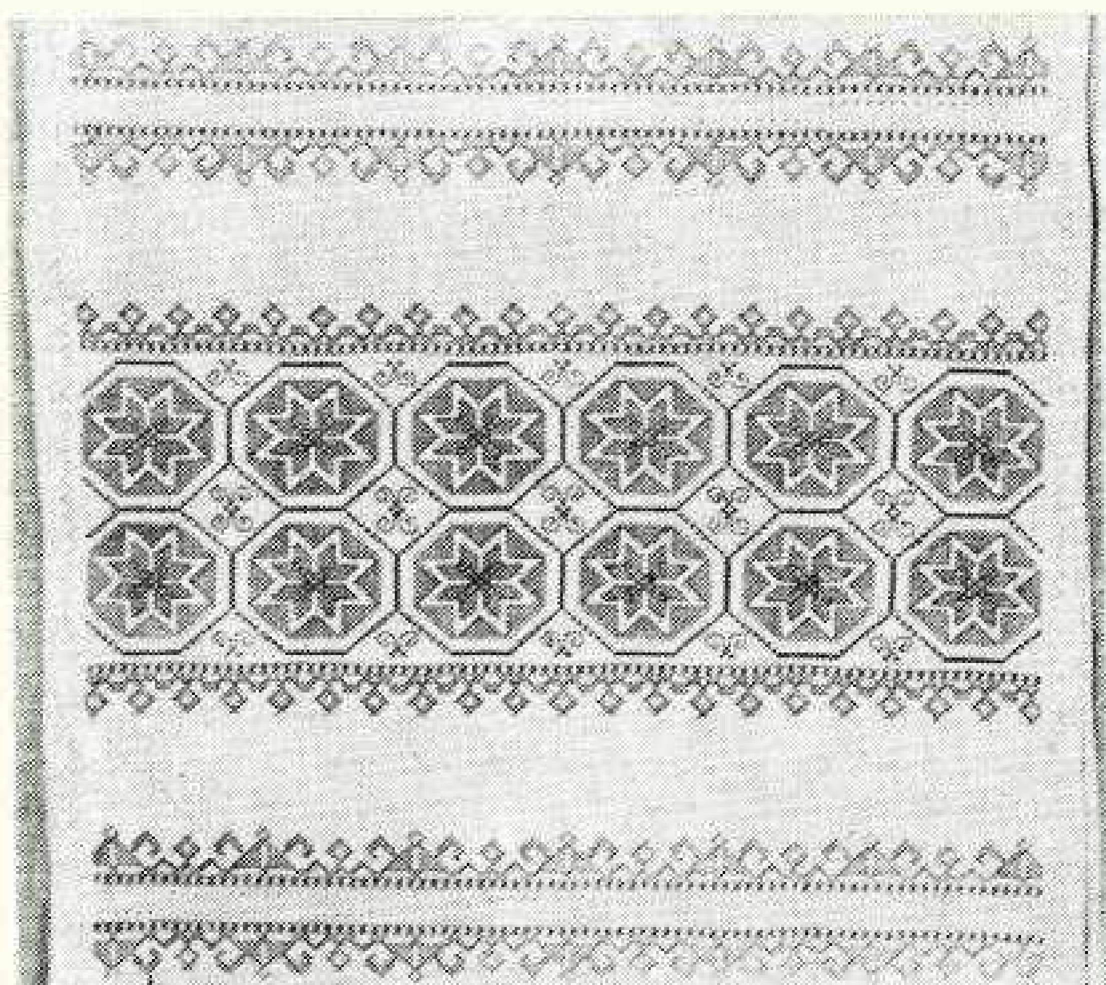
Поза сумнівом, вихід у світ атласу українських канадців — гідний внесок у святкування 100-літнього ювілею української еміграції на канадські землі.

ВСЕВОЛОД НАУЛКО

Київ



Т. Гордова. Мрія. Папір, гуаш. Черкаси. 1989.



ХРОНІКА

КОНФЕРЕНЦІЯ З ПРОБЛЕМ ВИВЧЕННЯ ТА ПРОПАГАНДИ НАРОДНОЇ ТВОРЧОСТІ

З 17 по 19 квітня 1990 року в м. Ровно працювала республіканська науковотеоретична конференція «Проблеми вивчення та пропаганди народної творчості як складової частини української національної культури», організована Міністерством культури УРСР і Ровенським інститутом культури. У її роботі взяло участь понад сто п'ятдесят представників вузів і наукових установ республіки, зокрема співробітники Інституту мистецтвознавства, фольклору та етнографії ім. М. Т. Рильського АН УРСР і його Львівського відділення.

Відкриваючи конференцію, ректор Ровенського інституту культури А. І. Литвинчук наголосив на важливості вивчення народної творчості в вузах, на необхідності вироблення нового підходу до пропаганди української народної музики, хореографії, драми; влаштування дозвілля тощо із залученням традиційних, вивірених часом форм проведення вільного часу. Свій громадянський обов'язок студенти вузів культури повинні вбачати в активізації руху за збереження рідної пісні, успадкування народних традицій.

На пленарному засіданні з доповідями виступили: доктор філологічних наук Н. С. Шумада (Київ), кандидат філософських наук М. О. Зайцев (Ровно), кандидат мистецтвознавства Н. О. Супрун (Ровно), гість з Польської Республіки, шанувальник народної творчості, лікар за фахом Б. Ф. Мартинюк

Н. С. Шумада в своїй доповіді «Роль фольклору в сучасній національній культурі» відзначила, що на Україні народнопоетична творчість продовжує функціонувати не як релікт, не як уламок колишньої системи, а є джерелом задоволення естетичних запитів, включаючись у сучасну культуру як один з факторів народної самосвідомості. Тепер, коли залишилася видимою лише горішня частина величезного айсберга, яким є фольклор, можна і треба занурюватися в його глибини, де знаходяться поклади мудрості й краси. Значна роль у їх розкритті належить викладачам і студентам — носіям і пропагандистам українського мистецтва і культури, які мають сприяти залученню кращих фольклорних надбань у сферу духовних зацікавлень наших сучасників.

Своєрідним продовженням теми, започаткованої Н. С. Шумадою, став виступ М. О. Зайцева «Дослідження української народної творчості — важлива умова реконструкції національної картини світу». На думку доповідача, культура кожного народу є історично зумовлене та об'єктиване в різноманітних продуктах людської діяльності ставлення людини до природи, суспільства і самого себе, ставлення, яке забезпечує народові можливість та здатність адаптуючись у мінливому світі, зберігати своє «етнічне обличчя». Доповідач, наскільки це йому дозволяв матеріал (фольклор), намагався провести реконструкцію національної картини світу. Аналіз її світоглядних аспектів вивявляє підвалини національного світобачення, уяву про те, як влаштований світ, що таке простір, час, дім і т. п.

Доповідь Н. О. Супрун була присвячена аналізові науково-методологічних принципів дослідження Гнатом Хоткевичем музичного фольклору в польових умовах. Доповідачка знайшла цікаві рукописні матеріали, листи, розгорнуті програми музично-етнографічних концертів і на основі їх дослідження зробила спостереження й висновки.

Жвавий інтерес викликав виступ Б. Ф. Мартинюка, присвячений проблемам українців, що живуть у Польщі. На території Польщі розсіяно близько 600 тисяч українців. Їхній фольклор звичайно збирали аматори; на сьогодні найкраще досліджений і збережений лемківський фольклор. Великий вклад у пропаганду та збереження українського фольклору вносить фольклорний ансамбль «Лемковина». Його учасники намагаються донести до слухачів різножанрове багатство ще побутуючої творчості народу, передати аутентичність української народної пісні, справжність українського

народного костюму. Головною думкою доповідача було те, що фольклор потрібно вивчати комплексно у єдності із надбаннями матеріальної традиційної культури, і ні в якому разі не прикрашати, осучаснювати, щось додавати або вилучати з нього, тому що це — квінтесенція багатовікового народного досвіду, досконала за формою і суттю.

Решта доповідей була виголошена на п'яти секціях, що охоплювали велике коло проблем дослідження та пропаганди сучасного культуротворчого процесу на Україні. А саме: «Соціально-історичні проблеми народної творчості», «Фольклор та етнографія: проблеми новації», «Проблеми і перспективи вивчення народної творчості в учбових закладах республіки», «Основні напрями пропаганди народної творчості», «Народна творчість та професійне музичне виконавство».

Історико-філософські питання розвитку світоглядно-гуманістичної проблематики культури України XVI—XVII ст., а також деякі філософсько-методологічні принципи народної творчості знайшли своє втілення в доповідях А. К. Бичко, В. О. Луста, В. С. Чорнобай. Логічним продовженням вищеназваних доповідей були виступи, що стосувалися відображення в народній творчості історії українського народу. Зокрема, це доповіді С. М. Вернюка («До питання вивчення народної творчості революційної боротьби на Західній Україні (1923—1933)»), В. І. Маключенка («Народна творчість про посилення феодально-кріпосницького гніту та класову боротьбу на Україні в кінці XVIII—поч. XX ст.»), П. О. Савчука («Розвиток народної творчості на тимчасово окупованій території України в роки Великої Вітчизняної війни»).

Сучасний стан народної творчості, а також процеси, що відбуваються в ньому під впливом корінних перетворень в нашій країні, викликають великий інтерес українських народознавців. Внаслідок змін, що відбулися в соціальній свідомості щодо місця, ролі і ваги національного фольклору в культурі суспільства, виявилися активні прагнення осмислення цього шару культури в різних формах і видах мистецької діяльності. Питання пропаганди й актуалізації традицій народного мистецтва, особливості репрезентації народної пісні в самодіяльних колективах, новий тип взаємодії фольклору і сучасної народної творчості, висвітлення проблем традиційного фольклору в житті суспільства знайшли своє висвітлення в доповідях В. І. Новійчук «Оновлення фольклорних традицій в художній самодіяльності», В. М. Лисюка «Значення фольклору в розвитку української національної драми», В. П. Болотова «Місце пісні в духовному житті народу». Багата цікавим фактажем й грунтовними висновками доповідь Л. О. Лобаса «Фольклор у літературній діяльності творчості Пантелеймона Куліша в якій розглядалася багатогранна і подвижницька діяльність П. Куліша на ниві літератури та культури. Фольклорно-етнографічні зацікавлення П. Куліша Україною походить через все його життя. Науковий інтерес до усної народної творчості виявився у П. Куліша в активній дослідницькій роботі, яка тривала майже п'ять десятиріч його життя. Особливо вагомим був внесок П. Куліша у справу збирання, дослідження, популяризації українських народних дум. До проблеми співвідношення фольклору і національної літератури звертався П. Куліш в своїх літературознавчих працях. Власне літературна творчість П. Куліша також щедро насичена фольклорними сюжетами, темами, образами, мотивами. Суттєва риса вищеназваних доповідей, пов'язана із сучасним використанням фольклору — тобто проблемою фольклоризму, в яких розглядалися деякі сторони цієї проблеми.

Особливої уваги заслуговує досвід тих доповідачів, які свої виступи присвятили теоретичним дослідженням української народної творчості. Автори зупинилися на різних видах фольклору — пісенного, інструментального, танцювального, поетичного, на різних за своєю тематикою питаннях історичного та сучасного розвитку, відображаючи об'єктивні закони розвитку сучасної культури і пов'язані з цим зміни в самому предметі фольклористики, зміни місця, ролі, функцій фольклору, розширення його дослідницької бази. Це доповіді С. І. Шевчука «До вивчення синкретизму у фольклорі Волинського Полісся», В. Й. Сидорук «Реліктові пам'ятки народної творчості українського Полісся», Б. С. Луканюка «Типологічна школа в українському етномузикознавстві», який простежив етапи зародження етномузикознавчих шкіл від кінця XIX — початку XX ст. в Західній Європі і до виникнення української типологічної школи в 900-х роках нинішнього сторіччя, відзначивши велику роль української типологічної школи, що вийшла за межі національної культури і справила помітний вплив на все слов'янське етномузикознавство, особливо — східнослов'янське

Проблемам використання фольклору в музичній педагогіці XX ст. йшлося у виступах М. К. Дмитрієнко, Т. К. Калиновської, Н. Ф. Гречишкіної та Ж. Г. Скобцової, Н. І. Лаврик та Т. Л. Моргунової, які зосередили свою увагу на аналізах конкретних зразків творчості українських радянських композиторів, проблемах сучасного українського фортепіанного репертуару, вивченні стилю українського багатоголосного співу; показали, що створення плідних традицій в українській радянській камерно-інструментальній музиці досить часто спирається на жанри української народної творчості.

Різні аспекти вивчення одного з напрямів фольклористики — органології — що відображає нову методику дослідження народних інструментів і музики безписьмової традиції були порушені у виступах С. С. Димченка («Деякі питання жанрової класифікації української традиційної інструментальної музики»), Б. І. Яремка («Традиційні народні флейти в легендах і казках карпатських горців»), В. І. Лігутіна та В. К. Петрова («До проблеми відродження народного-інструментального мистецтва в середніх учбових закладах»), О. П. Макаренка та Н. В. Кічігіної («Особливості розвитку традиційно-інструментального виконавства на півдні України»).

Важливому і малодослідженому явищу української культури присвятила свою доповідь О. І. Мурзіна «Розспівність як явище української пісенності». В українському фольклорі тісно переплетені форми розспівності та оповідальності (декламаційності),

поєднання яких складає інтонаційну основу широкого та різноманітного поля ліроепічної традиції. В доповіді аргументовано аналізуються критерії існування розповідності української народної пісні на матеріалі локальної традиції, всупереч помилковим твердженням відносно протяжної пісні як виключно російської форми пісенної лірики.

Після закінчення роботи пленарного та секційних засідань відбувся «круглий стіл». В дискусії взяли участь А. К. Бичко, Н. С. Шумада (Київ), М. В. Токар, В. І. Шелест (Львів), В. В. Вербець, Н. О. Супрун, Б. І. Яремко (Ровно), Б. Ф. Мартинюк (Польська Республіка), які відзначили, що стан народної творчості і процеси, що нині відбуваються в ній під впливом корінних перетворень в суспільстві, викликають великий суспільний інтерес. Щоб зрозуміти особливості побутування народної творчості сьогодні, її значення і тенденції розвитку необхідно не тільки збирати, нагромаджувати матеріал, але і вдосконалювати методику його дослідження, виробляти нові підходи в дослідженні нових явищ народної культури. Проте при всій багатоманітності в характері і розвитку сучасної народної творчості виявляються загальні закономірності, що зумовлені законами розвитку суспільства. І основне завдання фольклористів виявити і пояснити ці закономірності, їх суспільні, побутові і естетичні функції, їх місце і значення в сучасній культурі.

На завершення конференції виступили керівники секцій з рекомендаціями, що були вироблені в ході секційних засідань. В рекомендаціях накреслено широку програму вдосконалення всіх видів науково-дослідної, практичної і науково-методичної роботи в напрямі відродження всього комплексу народної культури і творчості. Учасники конференції запропонували створити тимчасову комісію для вироблення концепції народної творчості України і координаційну раду по виявленню середовищ реліктової культури.

Особливе місце у рекомендаціях конференції посіло питання вивчення української народної інструментальної музики, яка потребує глибокого і серйозного дослідження. Визнано за необхідне наступну конференцію з питань народознавства в Ровенському інституті культури присвятити народному інструменталізму.

Змістовною та різноманітною була культурна програма конференції. Її учасники відвідали козацькі могили в с. Пляшевій. Поблизу села відбулась одна з найбільших битв між селянсько-козацькими військами і військами шляхетської Польщі, відома в історії як битва під Берестечком.

В межах конференції відбулися етнографічні концерти, в яких взяли участь фольклорні ансамблі Ровенського інституту культури. Учасники ансамблю «Джерело» (кер. І. Г. Синельников) привітали присутніх веснянками, що були записані ними під час літніх експедицій в Сарненському районі Ровенської області. На основі студентської групи, що побувала в експедиції, створено ансамбль. Фольклорні записи, зроблені в с. Люхча стали основою репертуару ансамблю «Джерело». Записано учасниками біля 300 пісень різних жанрів— весільних, купальських, петрівських, ліричних. Багато з цих пісень записано від жительки с. Кузьмівка — Вахнюк Любові Іванівни. Учасники ансамблю привезли з експедиції не тільки пісенний фольклор, а й хореографічний. Вони продемонстрували, зокрема, оригінальний народний танець «Печене порося», що досі побутує в с. Люхча.

Цікавим був виступ фольклорного ансамблю «Маланка» (кер. Р. В. Цапун). До складу ансамблю ввійшли студенти II курсу Ровенського інституту культури. Так, як переважна більшість студентів родом із Івано-Франківщини та Тернопільщини, свою увагу вони зосередили на пісенному матеріалі цих областей.

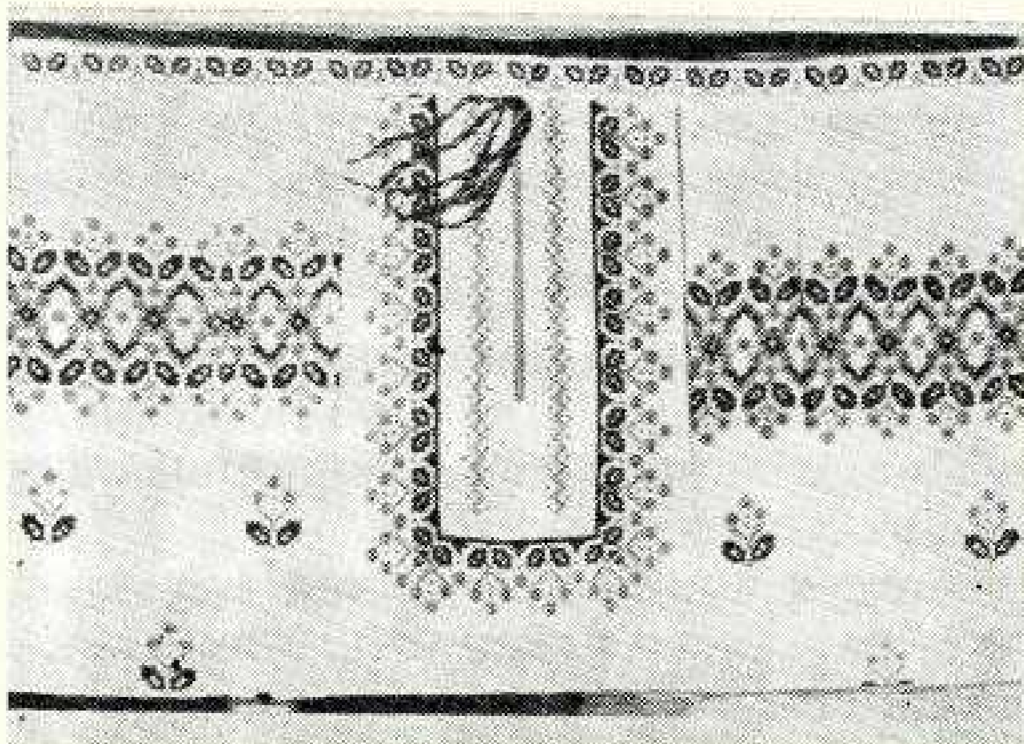
На завершенні культурної програми виступив фольклорний ансамбль «Горина» (кер. засл. працівник культури і освіти В. М. Павлюк). Гориною — на Поліссі називають червону нитку, якою вишивають сорочки і рушники. Горина — це символ невмирущості, яскравості, неперевершеності, досконалості народного мистецтва, яке репрезентує ансамбль. Склад ансамблю «Горина» постійно оновлюється, змінюється за рахунок студентів, що приходять в інститут на навчання. В складі теперішнього ансамблю в основному вихідці із Північних районів Полісся, і відповідно вони орієнтуються на збереження і відтворення локальної традиції — Рокитнівського і Дубровницького районів Ровенської області.

Чоловічу частину ансамблю в основному складають уродженці Тернопільщини, які забезпечують інструментальний супровід ансамблю і показують парубоцький фольклор — рекрутські пісні, юнацькі весняні ігри. Складність роботи з різноетнічним складом ансамблю полягає не в механічному поєднанні різних локальних традицій, а в синтезуванні цих традицій в щось довершено ціле і органічно досконале.

Ми звикли до того, що фольклор репрезентують, як правило, люди старшого віку. Діяльність же студентських фольклорних ансамблів свідчить про те, що молодіжний фольклорний рух здатний якісно змінити співвідношення сил в сучасному культуротворчому процесі. Репертуар цих ансамблів базується на відтворенні діалектних форм фольклору і відповідає віковим можливостям виконавців. І в цьому велика естетична перевага таких колективів.

ВАЛЕНТИНА НОВІЙЧУК

Київ



З НАШОЇ ПОШТИ

СВЯТА РІЗДВЯНОГО І НОВОРІЧНОГО ФОЛЬКЛОРУ У м. КИЄВІ

Час повертає нам забуті обряди, звичаї, пісні, які є невід'ємною частиною нашої культури, нашої історії. Ще вчора ми з якоюсь осторогою сприймали ті барвисті народні дійства, якими супроводжувалися у нас на Україні найбільші християнські свята Різдва і Великодня, Трійці і Спаса, і неодмінно зносили їх до реєстру «пережитків» минулого, забуваючи в той же час, що релігійні обряди — такі ж цінні зразки духовності, як і інші надбання культури, міцно пов'язані і переплетені з життєдайними народними традиціями.

Гадаю, не помилюся, коли скажу, що довгі роки нас привчали до творчості професіональних і самодіяльних колективів, запевняючи, що це є і справжнє мистецтво, тоді як це була вторинна, а то й третинна копія оригіналу, до того ж, не завжди вдала, яка часто псувала естетичний смак і дезорієнтувала необізнаного глядача чи слухача у сприйманні справжніх цінностей народної культури.

Аутентичний фольклор має величезний інтелектуально-емоційний заряд. У ньому відбито моральну структуру нації, народу, суспільства в їх історичному розвитку. Тому сьогодні стоїть завдання перешкодити процесу знищення нашого культурного імунітету — національної самосвідомості.

І час оновлення настав — давні звичаї і обряди повертаються в наше бурхливе буття. Адже і Різдво, і Пасху відзначають не тільки віруючі. Ці християнські святкові дійства виходять за межі церкви і набувають всенародного характеру.

У справжні свята відродження народної культури перетворилися великі фольклорні вечори, започатковані Республіканським науково-методичним центром народної творчості спільно з Палацом культури профспілок України «Жовтневий» «Радуйся, земле» (до Різдва), «А вже весна...» (до Великодня), регіонального фольклору (з усіх областей України).

Враховуючи зростаючий інтерес до призабутих традицій, організатори вечорів — творчі працівники методичних центрів, консультанти фольклорних колективів поставили перед собою завдання: на одній з найбільших сцен столиці відтворити істинно народні звичаї у їх оригінальному вигляді — так, як вони споконвіку існували та й нині прикрашають сільський побут у різних місцевостях України, відповідно до їх етнографічних особливостей, без штучності і зайвої театралізації.

Чи не найбагатший за змістом, невичерпністю фантазії і краси, різноманітністю форм, імпровізаційністю у народному календарі є зимовий обрядовий цикл. В українського народу, та взагалі у слов'ян, мабуть, немає жодного свята, яке супроводжувалося б таким багатим вибором звичаїв, обрядів, прикмет. Різдвяні свята частково увібрали в себе багато язичницьких обрядів: ворожіння, зимові забави, ряджені.

Чи не вперше до Києва напередодні Новоріччя прибув своєрідний десант у складі 300 колядників і щедрувальників з 10 областей республіки, щоб показати жителям і гостям столиці самобутні зимові обряди, які протягом віків трепетно зберігаються у недоторканості в побуті українців і передаються у спадок з покоління у покоління.

Вечір різдвяного і новорічного фольклору «Радуйся, земле...» відтворив цілий пласт народної культури, який десятиліттями був незаслужено забутий, подарував людям незрівнянну ні з чим радість прилучення до джерел народного мистецтва, відкрив небачені раніше коштовності із скарбниці українського обрядового фольклору.

Зокрема, обряди ворожіння на Андрія показали дитячий фольклорний ансамбль с. Музичів Києво-Святошинського району Київської і села Зозулинців Заліщицького району Тернопільської області, «щедрої куті» — ансамбль села Пустої Греблі Коропського району на Чернігівщині, картинки з українського вертепу — жителі сіл Рівно і Старосілля на Буковині та Завадки Калуського району на Прикарпатті. Виконувалися ігри «Калита», «Коза», звучали колядки і щедрівки майже з усіх регіонів республіки. Добродій Миколай, який у всі часи приносив дітям подарунки, а дорослим — несподівану радість, говорив про милосердя, життя у мирі і добрі, про співчуття до хворих, старих, бідних.

Були показані три етнографічні варіанти Маланки: подільська, гуцульська і буковинська. І, звичайно, всіх зачарували пісні на свято водохрестя — Йордан, які виконали учасники фольклорного театру з м. Кіцмані. Жінки у святкових буковинських строях перенесли на сцену один з стародавніх обрядів, пов'язаних з історією Хрещення Ісуса.

Приказки, жарти, віншування добрим людям — це зразок справді невмирущого народного мистецтва. І разом з зерном летить над головами людей зорепад щедрувань-побажань, які споконвіку означали найвище мірило селянського добробуту:

«Зароди Боже, жито — пшеницю,
Всяку пашницю:
коноплі — до стелі,
льон — по коліна,
щоб вас, хрещеник,
голова не боліла».

У фойє можна було придбати художні авторські листівки з новорічною символікою у виконанні майстрів з Прикарпаття, покуштувати поліських і подільських різдвяних страв: кутю, пиріжки з маком, квасолею, опеньками, капустою, гречані млинці, узвар, пампушки з часником, вироби з житнього хліба, помилуватися етнографічним одягом з різних регіонів України, розучити місцеві танці: «Миргородську польку», «Гуцулку», буковинський пляс.

Атмосфера широкого народного дійства захопила усіх. І коли грали троїсті музики з Полтавщини — танцювали усі присутні. А веселі чортики з Косова — не так лякали, як забавляли дітей.

Не можна не відзначити того піднесення і зацікавленості, з якими готувалися до свят і організатори, і керівники, і самі учасники. Адже вони їхали до Києва з бажанням показати все краще, чим вони духовно багаті, що вони зуміли зберегти у пам'яті і передати дітям та онукам, раділи, що їх побачать тисячі глядачів. Отже, традиція буде жити! І то було воскресіння не тільки наших мистецьких скарбів, то було воскресіння нашої надії, бо така вже іронія долі: у приміщенні, де у тридцятих роках знаходилось зловісне сталінське відомство, де розпинався і знищувався цвіт української культури, нації, велично звучала різдвяна колядка, заяскравіла барвистими костюмами Маланка, ожили святкові українські дійства, були звернення до Бога і неба, заклик берегти душу і землю.

Ніна Матвієнко, яка прийшла привітати учасників, разом з усіма співала щедрівки, бажала урожаю — на поля, у двір — худобу, на землю — погіддя, а людям — здоров'я, від громади дякувала за прекрасне свято.

Обрядовий вечір ще раз нагадав, що фольклор — це не розвага, як звикли вважати, а душа народу, його історія, його генетична пам'ять. І поводитися з ним треба обережно, дбайливо, щоб не втратити найціннішого — першооснови, яку створював народ протягом віків.

ОЛЬГА РУТКОВСЬКА

Київ

СВЯТО В МУЗЕЇ МАКСИМА РИЛЬСЬКОГО

У Київському літературно-меморіальному музеї М. Т. Рильського в рамках II Міжнародного фестивалю фольклору відбулося свято народної творчості «Весняні води», де звучала народна поезія весняно-літнього циклу. Назву свята запозичено з відомого циклу поезій М. Т. Рильського «Весняні води» (збірка «Мости»), нахтненого веснянками з батьківщини поета — села Романівки на Житомирщині.

Народним пісням, які знав і любив з дитинства М. Т. Рильський, приурочувалося свято у голосіївській оселі творця. Тут звучали вірші Максима Тадейовича про непереможну силу і красу народних пісень — «Пісні», «Слава пісням», «Шипшина» та багато інших. Гості змогли почути і побачити веснянки, дитячі та дівочі весняні ігри у виконанні фольклорно-етнографічного дитячого ансамблю з с. Софіївської Борщагівки Києво-Святошинського району Київської області (кер.— А. К. Главацький) — веснянки «Ой весна, весна днем красна», «Вийди, вийди, сонечко», «Соловеєчку, сватку, сватку», побутові народні пісні. Діти з фольклорно-етнографічного ансамблю СШ № 86 Києва (кер.— Е. А. Ютріна) показали гостям свята гру в «Зайчика», «Подоляночку», «Кривий танець», «Перепілку» («Ой у перепілки головка болить»). У їх виконанні прозвучали веснянки «Благослови, мати», «Заплету вінки та й на всі святки», «Вербовая дощечка», «Веснянки» з Житомирщини та Чернігівщини, перейняті дітьми від своїх родичів.

У святі взяв участь відомий у Києві фольклорний театр «Вечорниці» факультету журналістики Київського університету ім. Т. Г. Шевченка (кер. К. Іванченко, В. Тарасюк). Прозвучала композиція з стрілецьких пісень («Ой у лузі червона калина», «Повіяв вітер степовий», «Чи ви, хлопці, спали»), побутових («Ой на горі цигани стояли», «Зеленеє жито, зелене»), веснянок.

Цікавою сторінкою в житті музею стали виставки. Одна з них — «Видання фольклору з меморіальної бібліотеки М. Т. Рильського» (уклала Л. І. Невечеря) — представила раритетні видання зі скарбниці культурної спадщини України. Серед них — «Сербські народні думи і пісні» (знамениті переклади М. Старицького — К., 1876) з дарчим написом О. І. Білецького; «Литература украинского фольклора (1777 — 1900). Опыт библиографического указателя. Составил Б. Д. Гринченко». Чернігів, 1901; «В. Верховинець (Костів). Українська хореографія. Теорія українського народного танка», К., 1919; «Філярет Колесса. Українські народні думи», Львів, 1920; «Д. Ревуцький. Українські думи та пісні історичні», К.—Х., 1919; «Козацькі пісні» під редакцією Д. Ревуцького, вип. 1. К., 1927 та ін., видання польського, болгарського, словацького, молдавського, білоруського фольклору. Друга — «Максим Рильський — фольклорист та етнограф» — висвітлила етапи роботи М. Т. Рильського над фольклором та етнографією України. Викликали інтерес у гостей свята численні меморіальні фото з фондів музею.

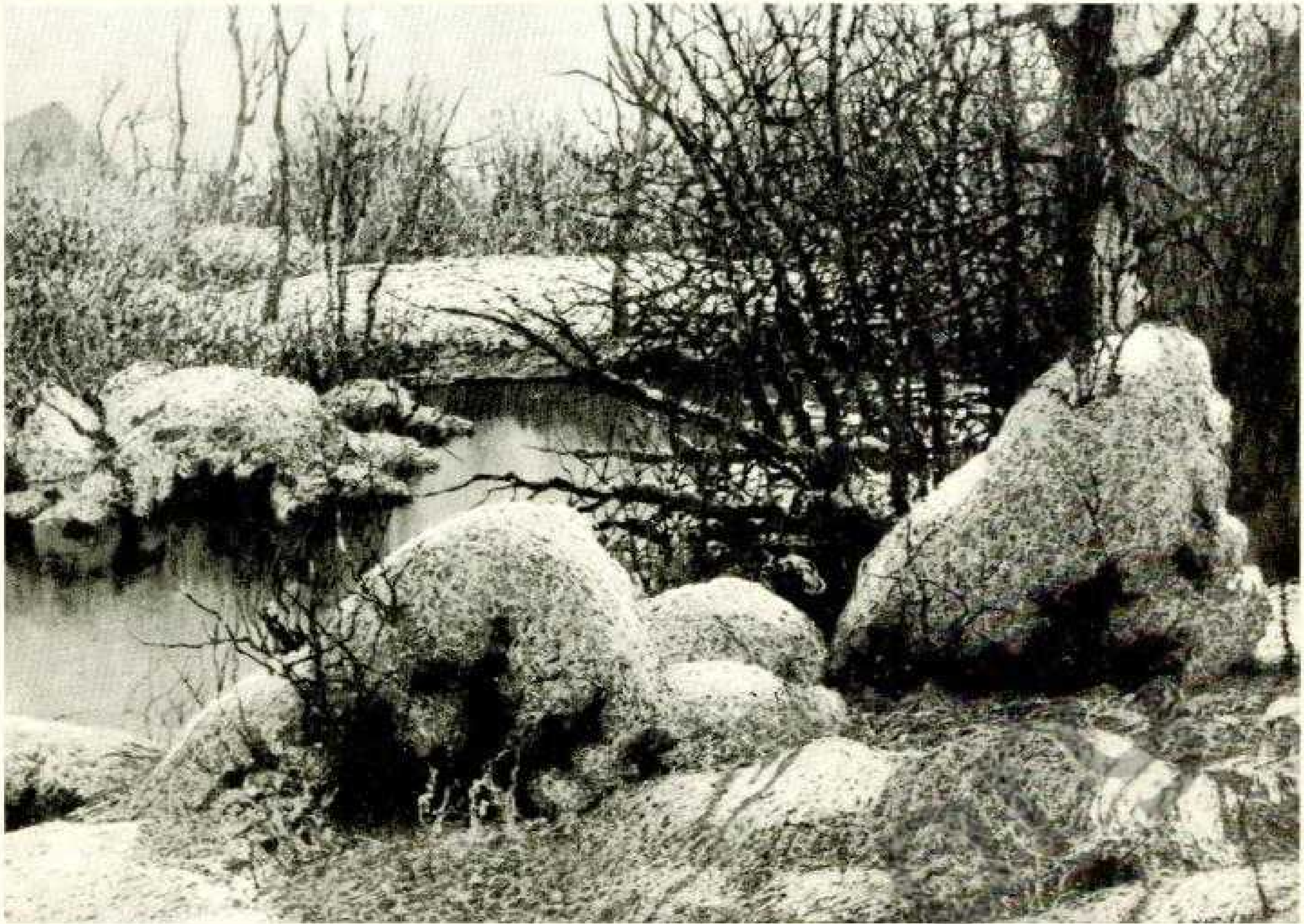
Надія Пазяк

Київ

В ЖУРНАЛЕ

IN THIS ISSUE

НА ОБКЛАДИНЦІ: 1 с. — *Феофан Гуменюк.* Коляда. Картон, темпера. 1986. Фоторепродукція *Степана Філіпчука.* — 4 с. Сергій Васильківський. Полковник реєстрових українських полків. З альбому «Из украинской старины». 1900. Фоторепродукція *Степана Філіпчука. У РУБРИКАХ:* Зразки народної творчості — вишивки, ткання, кераміки, розпису. 1980-ті роки.



Іван Марчук.
Сонце на снігу.
Полотно, олія. 1990.
Фоторепродукція Валерія Хлібцевича.

1 крб. 80 к.

Індекс 74328

НАУКОВА ДУМКА

НАРОДНА ТВОРЧІСТЬ ТА ЕТНОГРАФІЯ



ISSN 0130-6936. Нар. творчість та етнографія. 1991. № 1. 1—96.